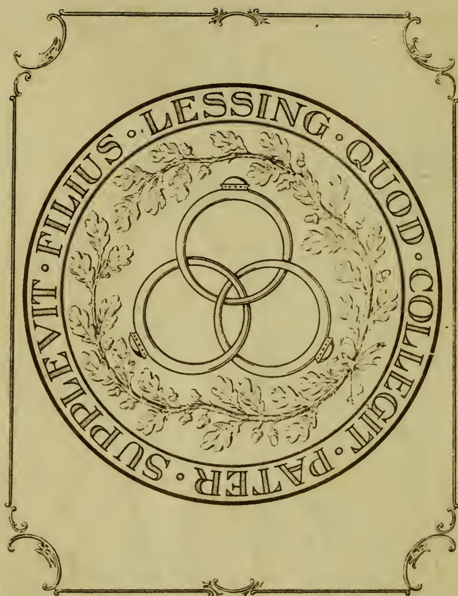
School Grammar


LESSING · QUOD · COLLEGIT · PATER · SUPPLEVIT · FILIUS ·



Bramati dis. ed inc.

LAOCOONTE

di

LESSING

Prima versione Italiana



VOGHERA

DALLA STAMPERIA DI ANGELO MARIA SORMANI.

(Per conto di Gio. Torri)

1832.



L' Editore

Il Laocoonte *di* Lessing *appena fu pubblicato l' ebbero a sommo pregio gli uomini di lettere e gli artisti ; poichè porge i più savii precetti nel giudicare il bello ovunque si trovi o in natura o nelle opere d' arte. É libro che dopo tanta copia di scrittori d' estetica, tiensi sempre a sommo pregio , ed è desiderato da tutti coloro che amano erudirsi nella filosofia del bello. Siccome esso é tradotto in tutte le lingue Europee , e solo ne mancava una versione Italiana ; essendone venuta alle mani la presente che ne parve assai accurata e tersa, e corrispondere molto bene alla grazia, con cui l' opera è scritta sull' originale ; ne parve operar cosa accetta nêl pubblicarla. Possano le nostre cure essere gradite a tutti quelli cui le consacriamo.*



LAOCOONTE

I.

Il carattere generale e distintivo dei capi d' opera greci in pittura ed in scultura, sta, secondo il Vinckelman, in una nobile semplicità in una grandiosità tranquilla d' atteggiamento e di espressione. In quella guisa, dic' egli che il mare è tutto calma ne' suoi gorghi profondi per quanto ne sia agitata la superficie, così nelle figure greche fra il tumulto delle passioni, là vi scorgi tuttavia un' anima grande.

Un' anima così fatta è dipinta sul volto del Laocoonte (e non solamente sul volto) in mezzo ai più terribili patimenti e lo spasimo che traspare da tutti i tendini e dai muscoli, e che la penosa contrazione del petto, ci fa quasi sentire, senza pur considerare nè il volto nè le altre parti, questo spasimo, io dico, non è segnato da alcuna espressione di rabbia. Nè vi si ascolta punto quello spaventevole grido del Laocoonte di Virgilio, nè l' aprir della bocca da

luogo a congetturarlo, se non manifesta piuttosto un sospiro d'angoscia mal represso come lo descrive il Sadoleto. Il dolore del corpo e la grandezza dell'anima sono equabilmente scompartite. Laocoonte soffre ma come il Filottete di Sofocle, la sua miseria ci stringe il cuore, ma si vorrebbe poterla sostenere con un animo così fatto.

L'esprimere tanta fortezza è ben più che dipingere la bella natura. L'artista fa segno d'aver nutrito in se stesso la grandezza d'animo che seppe improntare nel marmo. La Grecia vide più d'una volta il filosofo e l'artista raccolti in una medesima persona; ella sortì più di un Metrodoro, poichè le arti e la sapienza si porgevano la mano a vicenda e davano ai corpi che essi creavano un'anima più che comune.

Ben più che ragionevoli sono le osservazioni che l'aspetto del Laocoonte non ci mostri quei segni di rabbia che sappiano naturalmente nell'eccesso dei patimenti. Un mal intelligente forse potrebbe conchiuderne che l'artista non vide la natura ne seppe cogliere il vero patetico del dolore, dove per lo contrario ha mostrato di essere un vivo splendore di sapienza, e in questo io sono tutto dell'avviso del Vinchelmann, e se me ne discosto in parte non è che circa il motivo che egli attribuisce a questa dottrina dello statuario e sulla generalità delle regole che ne vuol cavare.

E ciò che mi ha fermo è stato prima quel cenno di disapprovazione che lascia cader su Virgi-

lio e poi quel paragone tra il Laocoonte il Filotette. Da qui voglio incominciare a distendere le mie idee, tenendo quel medesimo ordine con cui mi sorgono nella mente.

» Laocoonte soffre come il Filottete di Sofocle». Ma come soffre il Filottete? Egli è notabile che l'impressione che ci è rimasta de' suoi gran patimenti è tutto affatto diversa in Vinckelmann ed in me stesso. Le querimonie, i gridi, le imprecazioni furibonde onde aveva riempito il campo, e disturbati i sacrifici ed ogni altro atto di religione, non risuonavano meno fortemente nell' Isola deserta ove era stato abbandonato. Di quali accenti di prostrazione, di dolore, di disperazione non fa echeggiare il poeta la scena? — si è rilevato che il III. atto di questa tragedia è molto più breve degli altri. Da questo si vede, dissero i critici, che gli antichi ben poco si curavano dell' eguale lunghezza degli atti: ei se ne presero certamente poco pensiero, ma io vorrei piuttosto poterlo con tutt' altr' esempio. Quest' atto è pieno di gridi, di dolore, di gemiti, di esclamazioni interrotte, che poi nella declamazione si prolungavano quanto è necessario a ben esprimere il dolore, ed inoltre le pause che in questi casi sono ben diverse da quelle del discorso ordinario, facevano sì che quest' atto alla rappresentazione non pareva più breve degli altri. Onde avveniva che se non ingannava il lettore rispetto la sua lunghezza, ben poteva illudere lo spettatore al Teatro.

Il grido è l'espressione della natura nei dolori corporali. Quando i guerrieri d' Omero sono feriti, tu li sentirai non di rado a cadere lamentandosi. Così grida Venere leggiermente lambita dalla punta d'un dardo, e non grida già per essere la Dea della voluttà, ma perchè cede alla natura; e fin Marte stesso tocco dalla lancia di Diomede, prorompe in un grido così terribile come quello di dieci mille guerrieri, onde le due armate ne sono sgomentate.

Per quanto sovr' umani siano gli eroi d' Omero non sono insensibili alle offese al dolore come lo mostrano con delle espressioni di fuoco, colle lagrime, coi gridi, più che uomini nelle azioni e veramente umani in tutto il resto.

Io conosco il senno e l' artificio dei moderni che sanno meglio comandare agli occhi ed alle labbra. La politezza e la decenza, non ci permettono di piangere nè di gridare. Il valore operoso delle prime età del mondo si tramutò in un valore passivo. Ma che dico io? Pur in quest' ultimo genere di valore erano eminenti i padri nostri. Ma quelli erano tempi di barbarie; per cui lo struggersi di dolore senza mostrarlo, attendere la morte a viso aperto, anzi spirar sorridendo, non contristarsi pei proprj misfatti, non per la perdita degli amici più cari erano segni del più grande eroismo. Palnatoko ordinava per leggi a' suoi concittadini di Jomsburg di niente temere, e proibiva il nominar la paura.

Ben diversi erano i Greci! Essi sentivano e temevano, e davano aperti segni di affannarsi e doler-

si; nè si vergognavano delle debolezze umane, ma solo si studiavano di ben incamminarle verso l'onore e le virtù civili. Un istinto feroce e l'indurare alle fatiche fea valorosi i barbari, il valore nei Greci era un effetto di certi principj. Rassomigliava alla scintilla nascosta entro la selce, in cui giace sepolta sin che una forza esterna non la risveglia senza togliere alla pietra nè la sua trasparenza, nè la sua freschezza. Presso i barbari era una fiamma divoratrice che splendeva e devastava. Quand' Omero conduce i due campi alla mischia ti fa sentire lo strepitoso tumulto dei Trojani ed ammirare l'intrepido silenzio dei Greci volendoti dipingere la differenza che passa dai barbari ai popoli civili. Anzi mi meraviglio come i commentatori non abbiano rilevato in un altro luogo un tratto di questa foggia veramente caratteristico. Gli eserciti hanno sospese le armi, per dar la tomba agl' estinti; il compianto è universale. Ma Priamo interdice le lagrime ai suoi Trojani, quasi che fossero indizio di animo molle e poco valoroso. Ma perchè Agamennone non fa altrettanto dei suoi Greci? La dottrina del poeta è più profonda che non pare; egli c'insegna che il greco civilizzato può piangere e conservare il suo valore; dove invece per non ammollirsi il Trojano ancor barbaro deve chiudere in se stesso ogni spirito d'umanità.

È proprio da notarsi che nel breve numero di antiche tragedie che giunsero sino a noi ve ne abbiano ad esser due in cui i patimenti del corpo non sono la minor parte dei travagli che soffrono gli eroi. Pro-

tagonisti come tu vedi nel Filotette e nell'Ercole moribondo. Quest' ultimo in Sofocle si duole, geme, piange, e grida come fa l' altro. Grazie ai nostri vicini così civili, a questi dittattori in fatto di gentilezze, le grida d' un Ercole, i gemiti d' un Filottete eccitterebbero sulla scena moderna piuttosto il riso che la compassione. Ben è vero che uno degli ultimi loro poeti fu ardito di trattare il Filottete, ma sarà poi la vera tragedia Greca che ci ha voluto dipingere.

Tra gli argomenti delle tragedie di Sofocle che si sono perdute tu vedi pure accennato un Laocoonte. Perchè la fortuna ce lo ha invidiato? Le citazioni significanti di alcuni grammatici non bastano neppure per farci congetturare come il poeta abbia condotto quest' argomento. Per me inclino a credere che il suo Laocoonte non sarà stato più stoico dell' Ercole e del Filottete. Niente di men Teatrale che lo stoicismo. La nostra compassione è sempre proporzionata ai gradi di patimento che sa esprimere la persona che soffre. Se una certa grandezza d' animo non li concede di piangere sulla tua sventura, noi sapremo ammirarti quanto meriti, ma l' ammirazione è un sentimento freddo ed inerte che intiepidisce se non spegne ogn' altro affetto più vivo, e non ti lascia di sè una traccia veramente troppo scolpita.

Ma veniamo ad una conclusióne; se l'altezza dell' animo non toglie, che l' uomo possa gridare e piangere nei violenti travagli del corpo: se questo è vero e comportabile specialmente secondo i costumi degli antichi Greci, io non intendo come si possa dedurre

che il pensiero di dipingere la vera grandezza d'animo abbia allontanato l' artista d' esprimere nel Laocoonte i gridi del dolore. Per me credo che questa disparità tra lo scultore e il poeta possa procedere da tutt' altra ragione; giacchè al tragico non ne mancavano delle efficaci per farti sentir sulla scena quel pianto e quelle grida.

II.

Vero o bugiardo che sia che le prime origini dell' arte del disegno siano dovuti all' amore, è però certo che questa passione mosse più d' una volta la mano degl' eccellenti artisti.

Che se la pittura considerata in genere come un' arte che imita i corpi su delle superficie, si pratica al presente in tutta l' estensione del termine, la Grecia, meglio avveduta l' aveva ristretta in più brevi confini non servendosene ch' all' imitazione de' corpi ch' aveano della bellezza. E le forme comuni, che non aveano in se eccellenza di sorta non erano copiate che per via di ricreazione e di studio. Nelle loro opere solo il bello perfetto ti doveva rapire Essi erano troppo grandi perchè loro bastasse di chiedere ai loro giudici che si contentassero semplicemente di quel freddo piacere che può procedere da una difficoltà superata da una rassomiglianza ben colta. Per loro nell' arte non c' era cosa più cara, niente gli sembrava più nobile che lo scopo medesimo dell' arte.

Chi ti vorrà mai pingere, diceva un antico, poichè non c'è persona che soffra di vederti? Dove invece un moderno ti risponderebbe; sia pur difforme quanto più puoi, non lascierò per questo di ritrattarti; s'altri non ti vede volontieri, cosa monta? sarà ammirato il mio quadro non per l'effigie che porta, ma come uno sforzo dell'arte ch'avrà saputo esprimere la difformità con tanta precisione.

Del resto quest'inclinazione di fare una vana mostra d'ingegno che non tiene dal soggetto un abito gentile, è così proprio dell'uomo, che agli stessi greci non mancarono i loro Pauson, e Pireicus. Ne ebbero per verità, ma vera giustizia gli resero. Sempre al disotto della bellezza comune condotto da un gusto depravato a compiacersi di rendere ne' suoi dipinti la difformità e le laidezze della natura, Pauso visse nell'indigenza e nel disprezzo. E Pirrico che dipinge con tutto l'amore e la diligenza d'un artista fiammingo, botteghe di barbiere, animali vili, commestibili, ed altre di queste bassezze, Pirrico dissi tu soppranno-minato il pittore delle cose spregevoli, come che il ricco voluttuoso pagasse le sue tavole a peso d'oro, per supplire così con un valore imaginario, al merito reale che gli mancava.

Nè i magistrati sdegnavano di porre ogni cura ed autorità a moderare le fantasie degl'artisti. É nota quella legge di Tebe che imponeva nell'imitazione doversi sempre rendere l'imagine del bello, minacciando di pene quelli che se ne dipartivano. Nè quest'era una legge contro questi imbrattatori di tavole, ma una

sentenza contro i Ghezzi della Grecia, contro quell' indegno artificio che cerca avvicinarsi a non so qual somiglianza esagerando le parti più laide dell' originale, un decreto insomma contro le caricature.

Questo medesimo sentimento del bello aveva dettate le leggi degli Ellanodici. Chi usciva vittorioso dai giuochi Olimpici era onorato di una statua, ma si chiedeva che fosse tre volte vincitore perchè la statua dovesse essere Iconica, cioè che rappresentasse al vivo l' atleta che l' aveva meritata. Intendendo così di non moltiplicare i ritratti per paura di accrescere il numero delle opere mediocri; perchè sebbene in questo genere si ammetta un non so che di ideale, la rassomiglianza ne deve essere il precipuo distintivo. L' effigie è l' ideale di certa persona, e non dell' uomo in genere.

Le arti del disegno in ispecie oltre l' influenza non bugiarda sul carattere delle nazioni, possono altresì aver degli effetti, che esigono dalla legge una particolare sorveglianza. Se a modo d' esempio fosse decretato che si dovesse concedere l' onore d' una statua alla bellezza stessa degli uomini, la nazione sarebbe avvantaggiata in questo che in grazia delle belle statue anche il miglior sesso l' andrebbe abbellendo. Dove al contrario oggidì dei parti mostruosi sono forse l' effetto della troppo mobile imaginazione femminile malamente impressionata

Considerando da questo lato certi racconti degli antichi che sono tenuti per favolosi io credo di scoprirsi dentro un non so che di vero. La madre di

Aristomene, quella del grande Alessandro, di Scipione, d' Augusto, di Galerio credettero in sogno d' avere a partorire un serpente. E il serpente era un simbolo della divinità, che mancava di rado alle più belle statue, alle belle imagini di Bacco, d' Apollo, di Mercurio, di Ercole. Le buone femmine di cui parliamo, ivano a pascere i loro sguardi di spesso della vista del Dio; nella confusione del sogno fu quella dell' animale che ad esse s' è parata dinanzi. Ed ecco come si può in certo modo dar fede all' autenticità di siffatti sogni, senza smarrirsi nelle interpretazioni che vi seppero dare l' orgoglio dei figli, e la sfrontatezza degli adulatori; giacchè in fine non era senza motivo che questi sognati adulteri avessero sempre un serpente per oggetto.

Ma io mi dilungo dal mio cammino contento del resto di potere persuadere che presso gl' antichi la legge suprema dell' arti del disegno era sempre la bellezza.

Con questo principio ne viene di conseguenza che tutte le altre parti che non cospiravano affatto a questa legge Suprema, se non erano proscritte, dovevano almeno esservi sottopposte.

Parliamo dell' espressione. Vi sono delle passioni che vanno così progredendo che non si scoprono altrui senza contraffare bruttamente i muscoli del volto, e violentare tutti li atteggiamenti della persona, onde non lasciano più vestigio di bellezza anco nei corpi che ne siano meglio adorni. Per questo i nostri antichi abborrivano dall' esprimere l' estremo delle pas-

sioni, se pure in prima non le raddolcivano di tanto che fossero capaci ancora di qualche grado di bellezza.

Essi non isfregiarono i loro lavori colla espressione della rabbia e della disperazione. E quasi sono per dire che non osarono giammai di rappresentare le furie. La severità in loro era l'ultimo termine dell'ira. Perciò il poeta ti dipinge Giove fulminatore tutto pieno di sdegno, ma solo adorno di un maestoso rigore te lo dipinge l'artefice.

Così la desolazione non passava i termini dell'afflizione, e se questo addolcimento era impraticabile, se non si poteva esprimere senza pregiudizio del vero . . . . . che faceva Timante? è noto abbastanza il sacrificio d'Ifigenia, ov'egli diede a ciascun spettatore quel diverso grado di affetto che meglio gli conveniva, ma cinse d'un velo il padre perchè toccava l'estremo della passione. Ed a questo proposito si fecero di belle chimere. Vi fu chi credette che il pittore avendo posto in opera tutti i segni del dolore nelle figure degli spettatori, si sia sentito mancar l'ingegno quando venne ad Agamennone; confessando così, disse un altro, che la desolazione di un padre in simile accidente non si può esprimere da mano d'uomo. Per me non vi so scorgere nè l'impotenza dell'artefice, nè quella dell'arte. I lineamenti del volto che manifestano un'affezione sono sempre più risentiti se l'affezione è vigorosa. Anzi l'ultimo grado della passione si accenna da se colle più energiche apparenze, e non c'è cosa di più facile imitazione. Ma le grazie non permettono di varcare certi confini di

cui Timante ebbe una vera scienza e venerazione. S' avvide che il forte sentire di Agamennone non si poteva esprimere senza contraffar violentemente i muscoli del volto. E andò dietro alla verità per quanto lo permise il decoro e la bellezza. Cercando di evitare i vizj contrarj, o per dir meglio di addolcire il risentimento di certe mosse. Ma come vide che non gli poteva riescire nè l' uno nè l' altro, che partito gli restava di sciegliere se non di por mano al velo di cui si è servito, e lasciare indovinare agli altri ciò ch' egli non osava di pingere? In una parola questo velo è un sacrificio che il pittore ha voluto fare alla bellezza. Mostrando così, che non si deve mai spingere l' espressione oltre i termini dell' arte, ma sempre rispettare come sacra la legge del bello.

S' applichi questo pensiero al Laocoonte e ci parranno più splendidi i nostri principj. Qual era il termine a cui mirava l' artista? Il bello supremo sotto la condizione del dolor corporale. Ora la violenza di questo dolore avrebbe distrutte sino ogn' orme di bello. Fu dunque necessario di porre un freno all' arte, e tramutare le strida in sospiri, non già perchè le grida svelino un uomo pusillanime, ma perchè difformano il volto e fanno ribrezzo a chi il mira. Apri, di grazia nel tuo pensiero la bocca al Laocoonte; fallo gridare, e poi giudica! Quell' imagine d' uomo che ci accorava, perchè esprimeva ad un tempo la bellezza e il patire, ora ci inncirdisce, e da lui fugge la vista, ma l' aspetto del dolore ci funesta, senza che la bellezza di quell' infelice valga

a cangiare i dolorosi pensieri nel caro affetto della compassione.

Il solo aprir della bocca (senza parlare dell' alterato violentarsi dei muscoli) basterebbe a generare un guasto, un vano nel volto del più disgraziato effetto. Montfaucon per certo non diede segno di troppo buon gusto, quando in una vecchia testa barbuta colla bocca aperta, si credette di ravvisare pronunciatore d' Oracoli un Giove che proferiva degli Oracoli. Chi mai pensò che un Dio dovesse gridare per rivelar l' avvenire? I graziosi lineamenti della bocca potrebbero forse generare qualche sospetto circa le sue rivelazioni? Così pure non so aderire a Valerio Massimo, allorchè scrive che Timante faceva gridare Ajace nel dipinto accennato di sopra; quando artisti dei tempi più pessimi si sono tenuti dall' aprire la bocca alle grida a ferocissimi barbari che perivano tra mille angoscie sotto la spada del vincitore.

Parecchie opere degli antichi fanno piena fede di questa gran sollecitudine di mitigare il risentito dell' espressione nella violenza dei fisici patimenti. E l' Ercole imaginato da un antico che si travaglia nella veste intrisa di veleno, non è l' Ercole di Sofocle, di cui le grida orribili facevano risuonare i scogli locrensi, e il promontorio d' Eurbea. Egli era più mesto che furioso. Il Filottete di Pittagora Leontino accomunava il suo dolore ai riguardanti, effetto che la più tenue ispirazione d' orrore avria potuto distruggere. Se mi si chiede dove ho cavato che quest' artista ha lavorato una statua del Filottete, dirò in un passo di

Plinio, falsificato e mutilato di sorta ch' io non avrei dovuto essere il primo ad emendarlo.

III.

Ora noi abbiamo veduto, che l' arte nei tempi presenti s' è spinta più innanzi che non doveva, sforzando l' imitazione ad abbracciare tutta la natura visibile, quando per lo contrario il bello non è che una picciola parte di lei. Espressione, e verità, eccovi le precipue leggi di questi novelli settatori; e siccome la natura istessa, quando le giova, sa sacrificare la bellezza delle intenzioni più sublimi, così l' artista deve adoperare in modo che il bello abbia da vedere a quell' altra più poderosa vocazione che lo chiama ad imitare ogni cosa, senza tenere altre regole che quelle che si associano volontieri alla verità ed all' espressione.

Ma presuposto che l' artista potesse fare lieta accoglienza a questi principii e giovarsene per quel che vagliono non sarà poi condotto di necessità a certe considerazioni che gli faranno inciampo a questa legge dell' espressione sforzandolo suo malgrado a tenersi ben lontano dell' estremo punto dell' azione che rappresenta, non che a volerne toccare la cima? L' uomo inclina per se ad avvisar questi termini qualora consideri che l' arte in questo genere d' imitazione è costretta di sciegliere un solo istante. E l' eccellenza dell' artefice sta tutta nel saper cogliere la si-

tuazione più feconda, cioè quella che lascia un campo alla fantasia un più largo campo di spaziare; gli occhi dell' intelletto han da vedere più oltre che quelli del corpo, e la mente che intende ha da potere aggiungere qualche cosa del proprio, e creare a se stessa un' illusione che la conduca a vedere in effetto ciò che è appena imaginato. Ma l'estremo termine d' una passione qualunque non si può mai dare questo vantaggio: l' imaginazione non ha più luogo, tu le hai tarpate le ali. Così non potendosi spingere più avanti dell' impressione che n' ebbe per la via dei sensi, ella è sforzata ad occuparsi di certe imagini meno che vive, e non cercare di andare più oltre poichè l' artefice ha toccato sino all' ultimo confine dell' espressione con tanto pregiudizio dell' arte. D' un Laocoonte che geme tu puoi imaginare le grida; ma quando tu lo sentisssi stridere e imperversare cosa ti puoi attendere d' avvantaggio se non udirne gl' ultimi aneliti, e poi la morte. Ed ecco per voler troppo senza moto e senza vita per il soggetto più appassionato di cui si pregiano le belle arti.

Di più, siccome il momento unico in cui l' arte è ristretta diventa in questo caso durevole e permanente, l' artista deve aver occhio di non esprimere cosa per se stessa transitoria. E dico questo perchè ci sono dei fenomeni, che secondo il nostro modo di vedere devon manifestarsi e disparire ad un tratto, perchè è proprio della loro natura certo istantaneo tramutarsi. Tutti i fenomeni di questa foggia, tanto aggradevoli che terribili, si snaturano di maniera, che ad ogni nostro sguardo per-

don della loro bellezza, e finiscono coll'ispirarci il dispetto e l'avversione. La Metric, che si è fatto incidere ed atteggiare al riso di Democrito, per verità non ti sorride che una sola volta. Miralo una seconda ed una terza, il filosofo non è che uno stolido, e il suo ridere un' insipida contorsione. Seguita lo stesso delle grida. Quando il dolore è così violento da non potersi tenere dal gridarlo ad alta voce, se non termina presto finisce coll' uccidere. Quindi se anche agl' eroi più intrepidi non si disdicono gl' accenti del dolore, non sarebbe però dicevole un perpetuo strepitare, che quasi mai si conviene alla debolezza del minor sesso, all' impazienza d' un fanciullo. Da questo scoglio ben si doveva schermire l' autore del Laocoonte quand' anche i lineamenti del volto non fossero deturpati dall' espressione delle grida, quando pure fosse concesso all' arte d' esprimere un vero martirio senza un riguardo alla bellezza.

Di tutti gli antichi pittori Timomaco mi sembra colui che più degli altri abbia accarezzato gl' argomenti in cui la passione era spinta all' estremo. Le furie d' Ajace, l' infanticidio di Medea gli acquistarono celebrità senza fine. Ma noi sappiamo per le descrizioni che ci rimangono ancora, che questo artista ha saputo conoscere e conseguire non solo quell' unico istante dell' azione in cui l' estremo termine è meglio offerto alla fantasia che agli occhi dello spettatore, ma seppe cogliere altresì quel grado di passione che non ci sembra di così facile passaggio di escludere qualunque permanenza nell' opere dell' arte. Egli non ti mostra Medea nell' atto di bruttarsi le mani

nel sangue de' suoi figli, ma un istante prima di questo delitto, in cui l' amor materno non era ancor soverchiato dalle furie della gelosia. Già si presentiva il fine di questo fiero contrasto, e lo spettatore tremava del solo sospetto di vedere tra poco Medea non altro che snaturata, perchè l' imaginazione mostrava ben più di quello che non avria potuto esprimere il pittore in quel terribile momento. Ed è appunto per questo che l' irresolutezza di Medea, divenuta permanente nel quadro, non solo non fa dispetto, ma si vorrebbe al contrario che ciò succedesse in effetto; nè mai si risolvesse il contrasto delle passioni; o per lo meno si prolungasse di tanto, che alla fine dovesse trionfare l' affetto materno. Così Timomaco con questo savio divisamento s' è meritato di riputazione di sommo artista andando innanzi di lungo tratto a un altro pittore senza nome, che fu così mal accorto di atteggiare Medea nell' eccesso del suo delirio, attribuendo così a un grado di furore di facile passaggio un' ostinata perseveranza che ti trafigge. E il poeta non senza ingegno criticava quest' artista, quando esclamava: e la sete del sangue de' figli tuoi non avrà mai fine, o Medea! Sempre ti starano sugli occhi un novello Giasone, una nuova Creusa per accendere i tuoi furori?

Quel poco che Filostrato ci ha riferito dell' Ajace furibondo di Timomaco basta perchè si possa giudicar rettamente di questo quadro. Quivi non si vede Ajace infuriar tra gli armenti, scannando e prostrando pecore e buoi; ma quando lasso e spossato di tanta

forsennatezza delibera di morire. Eccoti l' Ajace veramente furioso; non ch' egli lo sia nel momento presente, ma perchè lo diverrà fra poco. L' onte e la disperazione che lo straziano vivo, vivo ti dipingono quel suo pazzo furore. Dai cadaveri e le altre reliquie del naufragio tu puoi argomentare delle tempeste.

IV.

Ritoccando le origini che mossero il grande artista a moderare nell' opera del Laocoonte l' espressione del dolor corporale, sono sforzato a conchiudere che hanno tutto il loro fondamento nell' essenza dell' arte e in certi suoi limiti e bisogni necessarj. Onde non mi pare ragionevole l' inferire che alla poesia pure siano comuni gli stessi principj, quando non è tenuta dentro gli stessi termini, e mossa da eguali bisogni.

V.

Tiene stretta somiglianza colla pittura, colla quale ha comune l' intenzione, ma più largo il subbietto e differenti i mezzi

Non entreremo a discutere sino a che punto può giugnere il poeta nel dipingere la bellezza corporale: tutto il creato perfetto è argomento di sua imitazione, e questa perfezione del corporeo velo che si chiama bellezza non è per lui che una causa secondaria per affezionarci d' avvantaggio a' suoi personaggi. Bene

spesso ei non la cura, bastandogli che il suo eroe si meriti la nostra benevolenza con dei pregi più nobili., certo del resto chè l' uomo rapito alla bellezza dell' animo poco si cura delle forme del corpo, e se pur vi pensa non è difficile che attribuisca nella sua imaginazione forme più che comuni a uno spirito quasi divino. Così pure il poeta sarà ordinariamente poco sollecito di allettare la vista. Quando Laocoonte in Virgilio manda quegli acutissimi stridi insino al Cielo chi si ferma a riflettere che per farlo così gridare bisogna aprire fuor di modo la bocca, e che quest' atto saria un dispiacere a vederlo? Qui non si tratta di dipingere all' occhio, ma di parlare all' orecchio, e le parole » clamores horrendos ad sidera tollit » non possono essere più sublimemente efficaci. E chi desidera una bella imagine a questo luogo per verità non accenna di gustare l' effetto magico di queste parole.

Oltre ciò è meritevole d' osservazione che il poeta non è sforzato a chiudere il suo quadro nel breve periodo d' un sol momento. È in sua balia d' incominciare l' azione dalla sua prima origine, e condurla di grado in grado sino all' ultimo compimento. Dove al contrario non che una serie ma ogni singola situazione occupa tutt' un lavoro di un artista, al poeta basta un sol tocco; e quel tratto che isolato potrebbe estendere l' imaginazione è così ben predisposto da quello che precede, o talmente ammorbidito e compensato da ciò che seguita che gli fanno come un contorno del migliore effetto del mondo. Perciò quand' anche stesse male a taluno di stridere nell' ec-

cesso del dolore questa piccola indecorosità in che può offendere la riputazione di un uomo, che s'è acquistato con mille virtù la nostra benevolenza? Il Laocoonte di Virgilio ti assorda colle sue grida, ma questi è quell'uomo da noi tenuto in tanta riverenza ed amato con tanta pietà come l'ottimo dei cittadini in previdenza, e l'ottimo dei padri in affezione. E senza incolparlo di prostrazione d'animo condoniamo i suoi stridi a un dolore che non si può sopportare.

Ma Virgilio è un narratore, e il suo poema un epopea. Il drammatico, a mio credere, non si potrebbe giovare degli stessi principj; perchè è diversa la commozione di grida raccolte dalla bocca d'un narratore, di quelle che ti fiedono veramente l'orecchio. Il dramma destinato a dipingere al vivo, deve procedere più strettamente secondo le leggi della pittura materiale. Al Teatro non solo ci pare di vedere ed udire Filottete che smania, ma le sue grida ci percuotono realmente. E quanto più l'attore s'accosta alla natura tanto più offenderà gli occhi e l'udito, perchè è dell'indole nostra l'essere piuttosto straziato per così dire che commosso dagli accenti terribili d'un dolor violento. Inoltre il dolor corporale non è così atto a risvegliare la compassione quanto gli affanni dell'animo. Mal acconcio eziandio ad inspirare molti pensieri ad un tratto, e ferendoci da un lato solo non è valevole a suscitare in noi una sensazione che ben risponda. Da questo si potrebbe inferire che Sofocle mal conobbe quell'accordo che ci deve essere tra i patimenti d'un uomo e il sentire d'un altro allorchè

fa gemere e piangere, gridare e quasi ruggire Ercole e Filottete. Gl' altri personaggi che riempiono la scena è impossibile che s' accordino quanto conviene al gran tumulto delle passioni onde questi due sono agitati. Ci pajono troppo rimessi in confronto degli attori principali; eppure è la compassione di costoro che dovrebbe servire di misura a quella dello spettatore. Aggiungi a questo che è fuor di modo difficile, per non dire impossibile, che l' attore, possa fingere, sino all' illusione d' essere afflitto di fisici patimenti.

Ma quante strade anche al presente ci parebbero impraticabili, se l' ingegno dell' uomo non avesse osato di correrle con mirabile riuscita! Le nostre teoriche in apparenza non possono essere meglio fondate, eppure il Filottete di Sofocle non cessa di essere il monumento più bello dell' antico teatro, e gridando apertamente contro le nostre dottrine.

Certi antiquarj riconnobbero in vero che il gruppo del Laocoonte era un lavoro Greco ma vollero che l' artista avesse vissuto ai tempi degl' Imperatori Romani, perchè s' avvisarono che si fosse ajutato del bellissimo modello che ne diede Virgilio. Tennero quest' opinione l' antico Bartolommeo Marliani e Montefaucon tra i moderni. Presi alla verosimiglianza piuttosto singolare che rara, che corre tra il gruppo e la descrizione, non si poterono persuadere che il poeta, e l' artista si fossero incontrati a caso, accordando del resto non senza un fondamento il merito dell' invenzione piuttosto al primo che al secondo.

Tenendo quest' avviso pare che non si siano ri-

cordati che si può fare un' altra questione. Eppure cadde nell' animo già a più d' uno che lo scultore e il poeta siano andati ad attingere a una sorgente più antica di loro. E se tu badi a Macrobio avrai più di un cenno di questa opinione, e troverai tal sorgente a cui non era indegno che anche un Virgilio si abbeverasse; egli vuol parlare delle opere dell' antico Pisandro; giacchè sino ai fanciulli non era ignoto che Virgilio l' avesse non dico imitato, ma fedelmente copiato in quella strage trojana, e in tutte le altre più ammirabili parti che fanno bello il secondo libro. Ora se Pisandro ha preceduto il Virglio nel racconto del Laocoonte, per me non trovo irragionevole che gli artisti Greci non si siano punto ajutati delle opere del poeta latino.

Ad ogni modo qualora si volesse difendere l' ipotesi di Marliaui e di Montfaucon si potrebbe confortare di buone ragioni, quando si consideri che le opere di quell' antico sono perdute, e niuno può sapere in che modo sia stato maneggiato da lui l' argomento del Laocoonte; tanto più che è verosimile che non si sia allontanato dall' esempio degli Scrittori della sua nazione. E questi tennero una strada ben dissimile a quella dell' immortal Mantovano, il quale ha rifusa in ogni parte e lavorata a suo piacere quella greca tradizione. La tragica fine di Laocoonte come è narrata nell' Eneide è tutt' invenzione della mente di quel divino, onde si può conchiudere che se l' artista s' accorda veramente con lui è ragionevole il credere che l' abbia preso ad esempio, e che sia vissuto all' epoca che gli assegnano gli antiquarj.

In quanto Calabro poeta greco Laocoonte grida pure come in Virgilio che il cavallo di legno gli è fortemente sospetto. Ma l' ira di Minerva si scopre contro di lui di ben altra maniera. Ecco che trema la terra sotto i suoi piedi, occupato dallo spavento, afflitto da fieri dolori, egli è fatto cieco per aver troppo veduto. E in questo misero stato non resta di consigliare che s' abbandoni alle fiamme il cavallo traditore; onde Minerva sempre più adirata manda due orrendi serpenti a strangolargli i suoi figli. Indarno quegli infelici stendono le braccia verso il padre; lo sventurato senz' occhi non li può soccorrere in tanto pericolo: compita quella strage funesta i due serpenti si celano di nuovo agli sguardi d' ognuno senza offendere in nulla Laocoonte. E quest' ultimo particolare s' accorda appuntino coll' opinione che correva in Grecia della sventura di questo Trojano.

Ma per venire a una conclusione io ripeto per ultimo che Virgilio è il primo e solo poeta che faccia straziare padre e figli dai due serpenti. E se non è abbastanza provato che lo scultore l'abbia preso a modello è però facile di presupporlo ed indurre altri nella medesima fede.

S' è discorso abbastanza sulle grida del Laocoonte, ora verremo ad altri particolari avvantaggiando così sempre più gli studj dell' arte.

Fu veramente un pensiero molto felice e degno dell' imaginazione d' ogni più gran pittore quello di aver fatto un sol groppo del padre e dei due figli. Montfaucon ha negato questo merito a Virgilio forse

per non aver posto abbastanza mente a quella tragica descrizione.

Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post, ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus . . . .

Ecco il poeta che ci dipinge due serpenti di sterminata lunghezza avviticchiati intorno ai due figli di Laocoonte; il padre pure ne resta avviluppato mentre sta per soccorrerli. Certo per avventarsi a lui non si sono disciolti dal corpo dei figli, ma mentre tenevano gli uni rannodati colle parti posteriori, assalivan l' altro di fronte e vi si avvolgevano intorno colla testa e col petto. Questo momento è necessario nella progressione del quadro poetico, e Virgilio l' accennò chiaramente benchè trapassi innanzi senza dipingerlo di proposito.

Il poeta innoltre in mezzo ai più strani avvolgimenti ebbe gran cura di lasciar libere le braccia per non impedire l' azione delle mani.

Ille simul manibus tendit divellere nodos. Ed anche in questo ha meritato d' essere imitato dagli artisti. Perchè non c' è cosa che meglio avvivi l' espressione d' una figura che il movimento delle mani; e le braccia così chiuse e avviluppate t' avrebbero dato poco segno di vita. Dove per lo contrario così in atto come sono ti mostrano apertamente tutta l' inquietudine che può generare in quell' istante il più

atroce martirio. E in questa parte Virgilio è stato seguito dallo scultore, il quale però non ha voluto imitarlo rispetto alla maniera con cui si attorcigliano i due serpenti, perchè il poeta non contento d' aver fatto di loro un doppio nodo intorno al collo e ai fianchi di Laocoonte, volle altresì che gli sovrastassero di tutta la testa.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite, et cervicibus altis.

Questa è pittura di forte imaginare e che non solo agita l' animo, ma lo riempie tu vedi un uomo già vicino ad essere soffocato compresso d' orribili nodi nelle parti più nobili del corpo, ecco che il veleno s' avvia drittamente al volto. Però quest' abitudine poteva mal convenire a degli artisti che volevano prima di ogn' altra cosa che fossero manifesti i solchi del dolore e gli effetti dei velenosi morsi. Per giugnere a questo scopo certo non si dovevano impedire di lacci le membra che Virgilio ha voluto stringere così tenacemente, perchè la più piccola pressione esterna avrebbe impacciato se non tutto di poter veder il giuoco e il travaglio dei muscoli e dei nervi. E i doppi vincoli con cui serpenti investono quasi tutto il corpo non avrebbero lasciata scorgere la contrazione dell' ime parti del ventre, senza di cui non si potrebbe dire che il quadro fosse veramente espressivo. E il collo una o due volte avviluppato avrebbe guastata la forma piramidale in cui termina il gruppo, la quale a dire il vero non può meglio aggradire all' occhio. Oltre a che le due teste aguzze dei serpenti che si

vedessero dominare su quella gran mole offenderebbero di maniera ogni regola di proporzione, che tutto il gruppo ne sarebbe ruinato. Eppure vi furono disegnatori di così guasto giudizio che non seppero allontanarsi per niente dal modello di Virgilio. In questo però furono accortissimi gli antichi scultori che videro ad un tratto che conveniva tenere altro cammino, e invece dei fianchi e del collo vollero legati le gambe e le coscie; che potevano essere strette e compresse a piacere senza nuocere all' espressione, quasi suggerendo all' animo che fossero stati soppraggiunti mentre fuggivano, e scusando in certo modo in questa specie di immobilità a un grande inconveniente dell' arte la permanenza sforzata onde la scultura vincola un' azione istantanea.

La molta intelligenza degli antichi si scopre altresì in quest' altro particolare d' essersi saputo guardar tanto dalla troppa imitazione dell' Eneide nè incorrer pure in quel facile inconveniente, di vestire cioè Laocoonte de' suoi grandi abiti Pontificali, come fece Virgilio. Eppure sono sforzato di dire con molto biasimo di alcuni critici che sino quest' atto di vera sapienza dell' arte s' è tirato addietro le più vane censure. Parendo a loro un' assurdità senza fine l' aver voluto rappresentar tutto nudo un gran figlio, d' un Re, un sacerdote d' Apollo, nella cerimonia d' un gran sacrificio. Nè io mi degnerei di rispondere a così storte imputazioni se non avessero preoccupato il buon giudizio di molti uomini dell' arte. Che benchè vinti dall' eccellenza del lavoro, confessavano però altro che

in questa parte lo scultore aveva violate tutte le convenienze dell' arte. E si studiavano di scusarlo traendo fuori non so quale necessità che l' avesse condotto a questa mancanza, quasi che fosse stato impossibile allo scultore di vestir le figure d' abiti convenienti. Aggiungendo altresì che l' arte non può riescire nell' imitazione dei drappi; per cui l' artista elesse più presto d' andar contro alla verità, che di cader nell' inconveniente d' avere a cavar dal marmo le pieghe delle vesti, che non possono riescire troppo bene, e fanno quasi peso a chi le vede: Per me non so intendere come persone intelligenti abbiano potuto degradar l' arte con così pazze giustificazioni. Forse che lo scultore avesse dovuto cingere pontificalmente il suo Laocoonte qualora gli fosse stato agevole il panneggiare come a un pittore? di ritrarre ad eccellenza i panni e le pieghe delle stoffe? Quanta bellezza saria rimasa sotto quei panni? Un drappo, un lavoro di mano servile ha forse il medesimo pregio che un corpo organizzato, una delle più bell' opere dell' eterna sapienza? Ci sarà forse la medesima abilità nell' imitazione? Pari difficoltà da superare? Lo stesso merito nel lavoro? L' occhio infine non ti richiede che un' illusione qualunque indifferente del resto in quanto l' oggetto su cui cade?

Presso il poeta un vestimento qualunque può appena meritar questo nome; nè può nasconder cosa all' imaginazione che sa internarsi ovunque, onde per lei la benda pontificia cinge la fronte del sacerdote senza punto velarla. Anzi si può dire di più che adorna e rinforza il pensiero del poeta:

Che giova a Laocoonte l' essere insignito di tutta la maestà del sacerdozio; sino le sacre bende tanto venerabili e temute sono contaminate di quell' atro veleno.

Alla scultura però saria stato di pregiudizio il tener dietro a questo pensiero: Anche il più sottil velo poteva essere funesto all' espressione, la quale risiede principalmente sulla fronte, e che perciò deve essere affatto svelata. Così in questo luogo l' artefice ha sacrificato certe quali convenienze all' espressione, siccome altrove contentandosi d' un sospiro affannoso dove Virgilio usava le grida donò qualche parte dell' espressione alla bellezza. Gl' antichi non si davano gran pensiero per le difformità di questo genere: essi si credevano chiamati a' più alti destini, com' è l' imitazione della suprema bellezza. Le vesti furono ritrovate dal bisogno: cos' hanno adunque di comune coll' arte? Ben è vero che anche questo genere d' imitazione non è affatto senza pregio; ma le forme umane gli sono eminenti di tanto che sarebbe stoltezza il volerne fare un confronto. E per me credo che la troppa abilità in certe minuterie possa valere piuttosto che altro a farne conoscere il lato debole anche d' un artefice sommo.

VI.

Ora parliamo un poco dell' opinione di alcuni sapienti che fa il poeta imitatore dello scultore. La straordinaria eccellenza dell' opera li ha tratti in questa sentenza non potendosi convincere ch' avesse ad appartenere a pessimi tempi tanto splendore di bellezza. Ma delle due ipotesi questa mi sembra meno agevole a concepirsi che l' altra. Perchè quando considero, che sono gl' artisti ch' hanno seguito il poeta è ben agevole lo scorgere i motivi per cui talora si sono discostati dall'originale. Ma lo stesso non succede tenendo l' opinione contraria. Ed io non so comprendere come Virgilio non abbia imitati per ogni capo gli artisti, tanto più che il quadro poetico v' avrebbe piuttosto acquistato che perduto. Per la ragione che il piccolo può essere contenuto nel grande, e tutti i tratti dello scultore possono far buon effetto nell' opera del poeta, dove per lo contrario non ogni descrizione può essere messa in rilievo o ritratta sulla tela. E per convincersi di questo basterà un poco di riflessione rispetto la vastità dei limiti in cui raggirasi la poesia, senza parlare degl' immensi campi dell'imaginazione, dell'immaterialità de' pensieri, che possono essere accolti e rannodati in mille foggie diverse senza che l' una pregiudichi alla bellezza dell' altra.

Io dico pertanto, che se Virgilio avesse tolta la

statua a modello non avrebbe potuto non lasciar trasparire la riunione delle tre figure ravvolte nei medesimi lacci. E la novità d' un gruppo di così eccellente bellezza gli avrebbe toccato l' animo di sorta, che certo non avrebbe omesso di farlo ancora più splendido nelle sue divine parole. S' è già discorso altrove che il poeta era stretto del tempo, nè poteva fermarsi a dipingerlo; confermo di nuovo quanto s' è detto più sopra; ma s' egli l' avesse scorto non sarebbe rimasto di farne almeno un cenno lontano, e una parola bastava perchè avesse da sorgere splendidissimo anche in mezzo alle tenebre in cui suo malgrado era forzato lasciarlo. E se l' artista lo vide senza pure un sol motto che glielo accennasse, certo il poeta non avrebbe lasciato di farne segno almeno con una parola quando l' avesse ammirato nell' opera dello scultore.

Così pure quest' ultimo era tenuto da ben forti ragioni a non lasciar prorompere in grida il suo Laocoonte. Ma dove sono gli efficaci motivi ch' hanno stretto il poeta a porre in non cale quel sentimento di dignità sovrumana e di magnanima pazienza che genera un misto indistinto di voluttà e di grandezza per ispaventarci invece con quelle grida iterate che vanno sino alle stelle? Richardson prese in questo luogo ad iscusare Virgilio dicendo ch' egli doveva piuttosto spaventare che intenerire i Trojani. Ed io mi acqueto a queste sue ragioni, se non che mi piace ricor[d]- che il poeta non fa questo racconto nella sua persona, ma lo mette in bocca ad Enea il quale parlando a Didone; non poteva temersi di usar termini di pietà che fossero stati, soverchi, ma doveva anzi cercare di

commovere in lei ogni più gran sentimento di compassione e d' affetto. Del resto non sono già le grida che m' inducono a queste riflessioni, ma piuttosto l' assenza di ogni gradazione, la quale per altro doveva entrare nell' animo del poeta, se il gruppo gli avesse servito veramente d' esempio come si dice. Richardson aggiunge che il fatto di Laocoonte non è quivi collocato se non per condurre a quella gran trama della ruina di Troja. E il poeta, dic' egli, doveva usare della pietà con molta discrezione, se non voleva che si donasse ogni attenzione a una sventura particolare, quand' egli doveva cercare di occuparci soltanto di quella notte funesta. Ma questa non è scusa che lo possa difendere per ogni parte. Tanto più che l' infortunio di Laocoonte e la ruina di Troja non sono due azioni di così fatta natura, che l' una abbia bisogno dell' altra per essere compita. Anzi sono così distinte all' occhio e all' intelletto che certo non si poteva temere che la tragedia di un uomo ci avesse distratti dalla strage di un gran popolo. I due casi procedono l' un dopo l' altro, nè gli affanni del primo potevan chiudere il cuore a una pietà ancor più forte, anche se l' incendio della città fosse stato dipinto da una mano meno divina.

Meno scusabile ancora sarebbe il poeta d' aver voluto por mano in quella mirabile disposizione di gruppi che fanno i due serpenti, i quali nella statua occupano le mani ed incatenano i piedi con ogni soddisfazione dell' occhio e pascolo della mente.

Virgilio invece ci ha dati i due versi che noi

abbiamo citati di sopra, i quali per verità riempiono l'imaginazione, ma non contentano l'intelletto che desidera indarno di veder un sol gruppo di Laocoonte e dei serpenti, poichè a pregiudizio del bello sono affatto disgiunti nelle parole del poeta.

Insomma io non so scorgere imitazione per parte di Virgilio. Egli e gli artisti hanno trovato nella Storia un padre, due figli e due serpenti. Fuori di questo non s'accordano in altro che d'avere legate le tre figure coi medesimi nodi. Pensiero naturalissimo, benchè lontano dalla storia, d'avvilupare il padre nell'infortunio dei figli. Ma noi abbiamo già veduto che Virgilio si può tenere come l'autore di questo cambiamento fatto alla greca tradizione, che parla di ben altro tuono, e che gli artisti Greci dovevano avere in qualche rispetto. Quale ne sarà la conclusione? Io per me dico che se v'è imitazione dalle due parti, è più ragionevole che sia dalla parte dell'artista, il quale per altro ha dovuto usare con discrezione dell'opera del poeta, giacchè lo scopo e i limiti dell'arte lo costringevano a partirsi di spesso dal suo modello.

VII.

Quando si dice che l'artista imita il poeta o il poeta l'artista, questa foggia d'esprimersi può essere diversamente interpretata, perchè l'uno può aver preso il lavoro dell'altro ad imitare, e seguitane anche oltre la maniera, l'argomento e lo stile. Così Vigilio

nella descrizione dello scudo d'Enea è imitatore nel primo significato; l'oggetto della sua imitazione è lo scudo e non le cose che l'artista vi ha foggiate. Ma se al contrario avesse seguito il gruppo del Laocoonte, questo si potrebbe veramente chiamare col nome di plagio. Perchè chi imita come Virgilio ha fatto nello scudo, seguita quel genere d'imitazione, ch'è consentaneo all'essenza dell'arte; e vi lavora dentro di proprio capo ed appalesa l'ingegno creativo tanto se toglie i suoi argomenti dalla natura, come da qualche produzione delle altre arti. Ma quando tenesse altra strada quanto si allontanerebbe dalla dignità di artefice? perchè invece d'imitare le cose non farebbe che copiare la maniera degli altri, e invece di qualche saggio del proprio ingegno appena ci darebbe una fredda ricordanza dell'ingegno dell'altrui opera. E chi imita come Virgilio è Originale, chi sdrucciola nel difetto contrario deve contentarsi del titolo di copista.

Quindi, com'è naturale, bene spesso gli artisti e i poeti veggendo quasi coi medesimi occhi le medesime cose non è punto difficile che le loro imitazioni s'accordino in qualche parte senza aver avuto pur un pensiero di gareggiare di ingegno. Ed è certo altresì che quest'incontri dei poeti e degl'artisti d'un medesimo secolo potrebbero agevolare l'intelligenza di certe cose che più non esistono che nei poemi o nei monumenti dell'arte. Ma volersi poi fortificare di troppo in questo genere di schiarimenti, e specialmente all'accidente della più fuggevole somiglianza con una

statua o una pittura quasi accusare la poesia d' imitazione per non dire di peggio, è un mal ufficio che tu fai al poeta, e poco beneficio ai lettori, a cui forse renderai agevole e piano un tratto difficile, ma, Dio sa! con quanta freddezza, e pregiudizio del bello.

E questo è il diffetto della grand' opera di Spence. Egli congiunse alla più estesa cognizione di classici, una quasi domesticchezza per così esprimermi con tutte le opere dell' arte antica che ci sono rimaste. Egli intendeva di commentare i poeti latini coll'ajuto dei monumenti, e così reciprocamente soccorrere alle arti coll' ajuto della poesia. E benchè vi sia riescito con quell' esito che tutti sanno, pure non temo di asserire che il suo lavoro non può piacere a un uomo di gusto.

Quando Valerio Flacco ci rappresentava sugli scudi romani il fulmine colle ali è naturale che il concetto diventa più facile se ci si mostra in un monumento antico l' imagine di questo scudo. Può essere altresì che gl' artefici romani rappresentassero Marte sugli scudi e sugli elmi, in quell' attitudine che ad Addison parve di scorgere su d' una medaglia, e che Giovenale se ne sia giovato quando vi volle alludere con una parola, che alcun interprete prima di Addison non avea spiegato. Come mi sembra che un tratto d' Ovidio possa acquistare chiarezza per la spiegazione di Spence: e che la gelosia di Procri, quando Cefalo grida *aura venias* è meglio fondata, se mi si prova coi monumenti, che questa parola *Aura*

significava l' alito dei venti personificato, e una specie di ninfe e di silfi che gli antichi adoravano sotto questo nome. Parimenti non si può negare che sarebbe difficile di sentire il sapore e l' aggiustatezza di un tratto di Giovenale ove paragona un nobile ozioso di Roma ad un busto di Ermete, quando non s' avesse contezza di queste statue che per essere prive delle mani e de' piedi ti rendevano veramente l' immagine, come dice il poeta della restia inerzia. — Commenti così fatti non si potrebbero disprezzare benchè non fossero sempre necessarj ne' sufficienti.

Ma quando Tibullo ci dipinge Apollo, come gli apparve in sogno, sotto la forma d' un bellissimo giovane, cinto dal casto alloro, a cui ondeggiavano sulle spalle i biondi capelli esalando un indistinto di mille odori, quando ci dipinge il bellissimo corpo di questo bel dio splendido di un candore commisto alla porpora, come le guancie d' una tenera sposa; perchè si dirà che il poeta fu ispirato ne' suoi pensieri dalle statue di questo Dio? E che altri ha potuto ben esprimere il pudore perchè l' ha copiato da un quadro antico; quasi che dopo che l' artista l' ebbe visto nella natura, il poeta non lo potesse vedere nell' opera del pittore? E quando Lucrezio descrive secondo l'ordine della natura il corso delle stagioni, accompagnate da tutti gli effetti ch' esse producono nella terra e nel cielo si dirà forse che non seppe dipingerla che dopo d' averle veduto in una processione in cui erano portate? Quasi che Lucrezio fosse un effimero che non avesse vissuto un anno intiero per conoscerne tutte le

parti, e che avesse dovuto apprendere dalle statue un artificio che la poesia conosceva da tempo immemorabile. » E il pontem indignatus Areas di Virgilio » Qnest' eccellente imagine poetica d' un fiume che inonda le rive nell' istante che dietro si tragge il ponte che le univa, non perde forse ogni sua bellezza, se non vi si vede più che una fredda allusione all'opera di un artefice che rappresentava realmente il dio di questo fiume nell' altitudine di spezzare il ponte? Che dire di spiegazioni di questo genere che spengono tutt' affatto l' imaginoso della poesia per farvi poi commentare o favorire il concetto d' una statua o d' una pittura?

L' opera di Spence potrebbe essere un lavoro ben utile se non fosse offesa di questa smania di togliere ogni imaginazione al poeta, per voler celebrare di troppo lo spirito creativo degli artisti, ed è veramente un danno che questo libro si sia contaminato di questo mal gusto che pei classici autori è ancora più ingiurioso delle sutili interpretazioni dei più insipidi commentatori. E quello che ancora più mi offende si è che Spence abbia avuto per precursore un uomo come Addisson, che mosso da un lodevole desiderio d' approffittare delle cognizioni delle arti per meglio dilucidare gli antichi autori, non abbia poi avvertito il caso in cui l' imitazione d' un artista siede bene al poeta, da quello che mal gli conviene se per poco sia amico della gloria e della nobiltà dell' arte sna.

VIII.

Niente di più bizzaro dei capricci di Spence sulla rassomiglianza della poesia colla pittura. Egli s' immagina che queste due arti fossero collegate di modo presso gli antichi che l' una non potesse stare senza dell'altra, ma che il pittore avesse sempre gli occhi sul poeta, e questo sul pittore. Senza punto avvertire che non si può tanto allargare la pittura da comprendere tutti i vasti campi della poesia, la quale ha altresì delle bellezze sue proprie a cui le altre arti non possono arrivare. Come doveva anche non ommettere che ci sono delle bellezze veramente pittoriche che alla poesia non farebbero grazia, e da cui i sacerdoti delle muse devono tenersi per ogni rispetto lontani. Ma queste considerazioni non si fecero e non si vollero fare dall' erudito inglese.

Gl' antichi poeti attribuiscono bene spesso delle corna a Bacco; e Spence si meraviglia perchè di rado si trovano nelle statue, declamando contro l' ignoranza degl' antiquarj, che non seppero scorgere sotto le foglie d'edera e di pampini; e così raggirandosi in argomenti di questa sorte, e non restando di accusare la picciolezza delle corna, non sa poi appigliarsi alla vera ragione che lo poteva convincere, e ch' egli non seppe pur sopettare. Le corna di Bacco non erano mica naturali come quelle dei Satiri, e dei Fauni,

ma più presto un ornamento ch' egli poteva cingersi o deporre, come gli era più a grado, e secondo che voleva o non voleva mostrarsi nel suo verginale splendore; a cui certamente non potevan far grazia nè le corna, nè il diadema, nè tutti gli altri accessorj che potevano valere quel genere di bellezza che sì bene traspare sulla fronte. I poeti poi potevamo anche senza ingiuria dell' arte giovarsi delle corna, e del diadema come allusioni ingegnose a certe geste del Dio.

Presso i poeti Romani Giunone e Minerva si videro più d' una volta armati di fulmine. Ma perchè questo distintivo non s' è riscontrato giammai nelle opere dei statuarj e dei pittori? E chi vorrà credère a quello che dice Spence che la ragione di questo privilegio non poteva essere scorta che da persone che fossero ammesse ai misteri di Samotracia, in cui non potevano essere iniziati gl' artisti siccome uomini dell' umile volgo, quasi che non conducessero i loro lavori il più delle volte per commissioni di tali ch' erano molto avanti in quei misteri, e che avrebbero potuto impararli agl' artisti?

Stazio e Valerio Flacco dipinsero una Venere sdegnata con tratti così terribili che potrebbe esser tolta piuttosto per una furia, che per la Dea dell' amore. Spence ha rifrustato inutilmente tutti i monumenti dell' arte per rinvenirvi qualche cosa di simigliante. E dopo essersi affaticato in vane ricerche egli sarebbe stato bene di conchiudere che tutto ciò ch' è concesso al poeta non lo è parimenti allo scul-

tore ed al pittore. Ma quando si è proclamato una volta per legge fondamentale la dottrina contraria s' è dovuto inferire che i due poeti avevano torto, per ostinandosi l' udito a difendere che ciò che *non è buono per una statua non può punto convenire a una descrizione poetica.* Io non intendo con questo di fare l' apologia di Valerio e di Flacco che per verità non erano scrittori dei tempi più immacolati. Ma faccio però osservare in termini generali che il poeta e l'artista non ti rappresentano mai i medesimi esseri intelletuali. Perchè le divinità presso l' artefice non sono che delle astrazioni personificate, e come tali debbono sempre conservare i medesimi tratti caratteristici se devono in ogni tempo essere riconosciute, dove al contrario nel concetto del poeta sono enti reali e veramente operativi, per cui oltre il carattere generale, possedono delle altre facoltà ed affezioni che possono essere svelate a norma delle occasioni. Così in pittura come per lo santuario Venere altro non è che l' amore. Quindi lo deve adornare di tutti i pregi della modestia e della pudicizia, e d' ogni altra attrattiva che noi desideriamo nelle persone amate, o che almeno non sappiamo disgiungere dal tipo ideale dell' amore. Quindi l' imagine della bellezza con più di maestà che di pudore meglio che a Venere si consente a Giunone; come si confanno di più a Minerva le forme maschili e gli atti imperiosi. Ed ecco che una Venere concitata dall' ira, e piena di vendetta e di furore sarebbe per l' artefice un concetto contraditorio, perchè l' amore come amore non può nè sde-

gnarsi nè spirare vendetta. Ma Venere presso il poeta non è per lo più che la Dea dell' amore, non già l' amore in essenza; ed ha un esistenza particolare, e può essere mossa da tutti gli affetti più teneri come dalle più odiose passioni. Qual meraviglia adunque che s' accenda d' ira e di furore quando un amore mal offeso la ricopia del suo gran foco?

Ben è vero che nelle composizioni a molte figure l' artista può come il poeta rappresentar Venere non solo come il tipo estratto d' una data divinità, ma altresì come un essere reale e veramente in azione; basta però che le azioni che le attribuisce, se non procedono direttamente dal carattere di lei, non le siano affatto disdicevoli. Venere depone nelle mani del figlio un' armatura divina, quest' atto può appartenere tanto alla poesia come alla pittura. Perchè niente allontana l' artista dall' attribuire a Venere tutti quei pregi che danno la bellezza e la grazia e di cui si deve adornare la dea dell' amore. Ma quando è in procinto di vendicarsi degli abitanti di Lenno che l' hanno disprezzata, apparendo sotto forme troppo virili, colle chiome scompigliate in sulla testa, squassando una fiaccola ardente, nero vestita, fra i turbini e le procelle; quest' atteggiamento non può convenire all' artista, perchè egli mal saprebbe dipinger Venere che fosse riconosciuta in quell' istante. Bensì il poeta ne può trattare impunemente perchè ha il privilegio di accumulare più situazioni in un punto, e d' introdur subito un altro momento, in cui Venere t' appaja così intiera, che non è possibile non ravvisarla, benchè invasa dalle furie più minaccianti.

Così adoperava Valerio Flacco scrivendo.

. . . . . . Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus stypiis, nigramque simillima pallam.

Argonaut. lib. II. v. 102. 106.

E parimenti Stazio: (Thebaid lib. v. v. 61. e seg.

Ille Paphon veterem centumque altaria lingens,
Nec vultu, nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media que noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartareas inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, sæva formidine cuncta replevit
Limina . . . .

Si può aggiungere di più che non appartiene che al poeta di dipingere, come si direbbe, con dei tratti negativi, e di produrre, frammischiandoli ai positivi, due imagini in una sola. Questa non è più, dicono i due poeti, la bellissima Venere, la leggiadrissima delle Dee, ella ha deposto il cinto e tutti gli altri ornamenti nè porta i capelli avvolti in dolci nodi; ma piena d' un inusato foco, ed armata delle più terribili freccie, rassomiglia negli atti e nel portamento alle furie che l' accompagnano. Ma perchè all' artefice non istà bene quest' artifizio vi dovrà forse rinunciare anche il poeta? Se la pittura vuol essere sorella della poesia non cerchi di gareggiare in ogni parte con lei,

ma lasci alla più provetta quegli ornamenti ch' ella mal potrebbe vestire.

IX.

Quando si scelgono degli esempi particolari per confrontare tra loro il pittore e il poeta resta che pria di tutto bisogna accertarsi s' hanno veramente l' uno e l' altro goduto d' una piena libertà nell' elezione e composizione dei loro lavori, e se spogli affatto d' ogni impedimento non si siano consigliati che collo scopo supremo dell' arte.

La religione degli antichi inceppava di frequente i generosi passi dell' estro degli artefici. I loro lavori essendo consacrati al culto ed alla adorazione non potevano essere sempre così perfetti come se avessero avuto solamente per segno il piacere degli spettatori: Le superstizioni aggravava gli dei di attributi simbolici, onde di rado apparivano in vista veramente leggiadra all' adorazione de' mortali.

Si diedero le corna a Bacco nel tempio di Lenno ove la pietosa Issipile salvò suo padre sotto le forme di questo Dio. E pare fuori di dubbio che fosse raffigurato in questa maniera in tutti i tempj, perchè le corna entravano a parte de' suoi attributi e servivano a caratterizzarlo. E solo l' artista che travagliava per sè e non per la religione poteva trascurare quest' ornamento; e se tra le statue ci che rimangono di Bacco, non se ne trova veruna che ne sia fregiata, questo

fa fede che non ne abbiamo alcuna di quelle ch' erano veramente consacrate all' adorazione. Oltre che non mi pare inverosimile, che nei primi secoli del Cristianesimo il pietoso sdegno dei distruttori si sia versato specialmente su questo genere d' imagini, rispettando appena tal volta quei pocchi lavori dell' arte che la bugiarda adorazione degli antichi non avea profanati.

Del resto siccome si trovano fra gli antichi dei frantumi dell' uno e dell' altro genere io vorrei che non fossero riguardati come *opere dell' arte* che quelli in cui l' artista e ha potuto spaziare veramente come artista e non ebbe seguite che le leggi della bellezza suo primo ed unico fine. E vorrei contendere questo nome a tutti i monumenti che fossero guasti da traccie troppo notabili di mitilogiche convenzioni, perchè in questo caso non s' è travagliata per se, ma bensì solo per le religioni a cui doveva servire. E che per verità ben più che della bellezza dovea essere sollecita di certe allegorie che raccoglievano la mente ai devoti pensieri. Senza però estendere di tantò quest' asserzione di voler negare che la religione talvolta non si sia compiaciuto di giovare i suoi misteri degli ornamenti della bellezza; se pure quest' indulgenza non è venuta all' arte per i progressi del gusto e la diminuzione delli spiriti religiosi, che forse in una cert' epoca si rilasciarono di modo, che parve che la sola bellezza avesse presieduto a certi monumenti che gli erano del tutto consacrati. E senza questa distinzione mai non finiranno le dispute fra gl' intelligenti e gli antiquarj.

X.

Come noi mai non finiremmo se volessimo a parte a parte mostrare che Spence non si è affaticato di troppo per riconoscere i limiti della poesia e della pittura! E ci facciamo meraviglia com'egli abbia potuto meravigliarsi che i poeti sian stati così parchi nelle descrizioni delle Muse e restando per poco che non li accusasse d'ingratitudine. Quasi che la poesia avesse dovuto servirsi del muto linguaggio della pittura. E che per dipingere Urania mal bastassero al poeta il nome e le funzioni di lei se non te la metteva sugl'occhi col radio alla mano e la sfera sopra cui va accenando, come è sforzato di fare l'artista dovendo supplire alla parola con questi due attributi. Ma in quanto al poeta che così adoperasse non potrebbe essere paragonato a quel tale che avendo la lingua spedita volesse pur servirsi nell'istesso tempo di quei segni che furon inventati per soccorrere ai muti!

Come strabilirà altresì a proposito di certi esseri morali o di quelle divinità che gl'antichi facevano presiedere alle virtù, ed alla condotta dell'umana vita, sempre dolendosi che i poeti n'abbiano parlato niente a confronto degli artisti, e se pure l'han fatto appena ne toccarono leggierissimamente senza punto sostarsi sui loro attributi, e sulle altre apparenze esteriori, come sarebbero le vesti ecc.

Quando il poeta dà corpo alle astrazioni, sono

distinte abbastanza dal nome e dalle azioni che attribuisce a questi nuovi personaggi, senz' altro aggiungere di soverchio. Dove l' artista è privo di questi sussidj ed è necessitato a corredarle d' Emblemi che valgano a farle conoscere.

Un' immagine di donna con un freno in mano, un' altra appoggiata a una colonna sono nell' arte degli esseri allegorici; ma la moderazione e la fermezza non sono nel poeta che delle astrazioni vestite di forme corporee.

Gli emblemi di cui si giova l' artista in queste occasioni, sono si può dire i ritrovati del bisogno, perchè senza d' essi non ci potrebbe indicare cosa esprime una tal figura. Perchè dunque il poeta dovrà aggravarsi di questo meccanico apparato, s' è vero com' è verissimo ch' è l' opera d' un bisogno ch' egli non conosce nè sente?

Anzi quello che ingenera tanto stupore nell' erudito inglese dovrebbe essere ordinato siccome legge ad ogni poeta. Nè la poesia si ha d' arrichirsi colle povertà della pittura, e gli argomenti che le arti hanno imaginato per avvicinarsi a lei non meritano per Dio! di essere invidiati dai poeti.

Se l' esempio degli antichi conferma questo canone ch' essi hanno osservato con ogni fede a vergogna dei moderni si può dire che si sono studiato d' infrangerlo a tutto potere. Gli esseri morali ch' essi hanno descritti hanno tutti una maschera al volto, e quelli fra i moderni che pajono i meglio esperti in queste allegorie non mostrano poi un' altitudine al

mondo quando devono adempiere il vero scopo dell' arte loro, ammettere e far operare i loro personaggi, ed esprimerli al vivo colla pittura delle loro azioni.

Però tra gli attributi usati dagli artisti per distinguere gli esseri astratti ve ne sono di certi che non sarebbero indegni del poeta. Io parlo di quelli che in istretto termine non sono veramente allegorici, e che devono essere considerati come istrumenti di cui si servivano o potevano servirsi gl' esseri a cui si prestano, quando dovessero agire come personaggi reali. Il freno della *moderazione*, la colonna della *fermezza* sono puramente allegorici, ed il poeta non ne potrebbe trar partito. Ma per modo di dire le bilancie della giustizia cominciano a discostarsi alcun poco da quel genere d' emblemi che sono l' unico retaggio della pittura. Perchè è veramente una delle funzioni della giustizia di tenere le bilance. Ma la cetra o il flauto delle Muse, la lancia nelle mani di Marte, le tenaglie in quelle di Vulcano non sono emblemi per nessun conto, ma bensì veri istromenti e necessarj per produrre gli effetti, che noi gli vogliamo attribuire. Di questo genere pure sono gli attributi che gli antichi poeti mescolaron qualche volta alle loro descrizioni, e ch' io chiamerei volontieri attributi *poetici*, per distinguerli dagli *allegorici* di cui abbiamo parlato poc' anzi.

XI.

Anche il Conte di Caylus pare della schiera di quelli che vollero ornate le imaginazioni dei poeti d' allegorici attributi. Ma il Conte era più intelligente di pittura, che in poesia. Quindi l' opera in cui dimostra questo desiderio, m' ha ispirato delle considerazioni di qualche importanza di cui sono sollecito di farne conoscere almeno la parte più esenziale.

Ecco il voto di Caylus; egli vorrebbe, che l' artista si addomesticasse con Omero, con questo poeta pittore, le di cui opere valgono, per così dire, una seconda natura; e vorrebbe che il pittore tenesse dietro al poeta in tutti i particolari, che può esprimere esattamente.

In questo disegno del Caylus noi vediamo confondersi le due specie d' imitazione che di sopra abbiamo distinte. Quivi il pittore non deve solamente imitare il medesimo oggetto che il poeta, ma lo deve dipingere coi medesimi tratti. Nè deve solamente approffittare dei fatti che il poeta racconta, ma studiarsi di esprimerli nell' istessa maniera.

Ma questa seconda specie d' imitazione che deturpa tanto il poeta, perchè non pregiudica del pari alla riputazione dell' artefice! se Omero avesse cavato dai dipinti il suo poema nessun diritto avrebbe all' ammirazione dei posteri. Ma d' onde procede che non si resta d' ammirar meno il pittore quand' anche

non avesse fatt' altro che esprimere colle figure e coi colori le parole del poeta ?

Se male non mi appongo eccone la ragione : Per l' artista ne sembra molto più malagevole l' esecuzione che l' invenzione ; dove al poeta per lo contrario riesce meno difficile l' opera che il creare. Se Virgilio avesse tolto dallo statuario l' idea di stringere nei medesimi lacci Laocoonte coi figli, egli perderebbe ogni merito di cui gli sappiam grado in quest' imagine, quasi che disperando del difficile e del grande avesse potuto il poeta stare contento di una picciola fama. E dico picciola per non usare frasi meno gloriose ; perchè certamente concepir nell' animo questo aggruppamento , è di ben altro pregio che esprimerlo colle parole. Ma che l' artista al contrario si sia fatto bello del concetto del poeta , noi non cessiamo dalla nostra ammirazione , benchè gli venga meno il merito dell' invenzione. E in effetto l' esprimere i suoi pensieri nel marmo , è di ben altra malagevolezza che farlo colle parole. E quando noi *contrabbilanciamo* ponderiamo questi due generi di merito dell' immaginazione , e dell' espressione , siamo sempre inclinati a far grazia all' artefice di ciò che gli manca da una parte , in ragione del soprappiù che ci dona dall' altra.

Vi son pur anche dei casi in cui l' artista ha più merito a imitar la natura per l' intermezzo del poeta , che a copiarla direttamente. Perchè è più difficile dipingere un paesaggio dietro le descrizioni di Thomson , che cavarlo dalla natura. L' uno e l' al-

tro artefice forse giungerebbe egualmente al bello, ma certo vinse meno difficoltà chi tenne dietro alle vive impressioni dei sensi avendo per così dire il modello sotto gl' occhi, di colui che fu obbligato a sforzare la sua imaginazione per figurarselo vivo e presente, quando non poteva vederlo, che cogli occhi della mente.

E questa nostra indulgenza a favore dell' artista ha contribuito non poco a renderlo pressochè indifferente alla gloria nell' invenzione. E quindi non curandosi che dell' eccellenza nell' esecuzione non si diede un pensiero nella elezione degli argomenti, essendo per lui tutt' una che fossero antichi o moderni, nuovi o già trattati le migliaja di volte. Ristringendo la pratica dell' arte sua a certi soggetti a se ed al pubblico ben famigliari, si contentò di modificarli in qualche parte, facendo suoi gli antichi argomenti per delle nuove composizioni. E questo è il significato che le teorie pittoriche diedero alla parola invenzione. Perchè quantunque abbiano distinta l' *invenzione pittorica dalla poetica*, pure anche quest' ultima non s' innoltra sino a creare il suo soggetto, ma ne governa solamente l' espressione e la disposizione delle parti. Onde non so se si possa chiamare quasi un nuovo genere di invenzione, poichè non si occupa della creazione del corpo, ma solamente del collocamento delle membra. E se è invenzione forse appartiene a quella specie inferiore con cui Orazio consigliava il suo poeta a scegliere nella tragedia di preferenza ai soggetti nuovi gli argomenti più conosciuti

Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.

Ma questo è come dissi un consiglio e non un precetto; perchè egli poteva confortare a questo genere d'invenzione come più facile e piano e forse più utile al poeta, ma non prescriverla come la più nobile e la migliore parte dell'inventiva.

E per verità è un gran vantaggio per il poeta l'aver per le mani un fatto e dei caratteri già conosciuti. Può mostrare di scordarsi di certe fredde particolarità, che altrimenti gli sarebbero necessarie per farsi intendere; quindi maggiore interesse perchè più subita l'intelligenza. Il pittore del pari si può avvantaggiare di questo sussidio; e il più grande effetto bene spesso dipende dalla prima impressione, la quale si intiepidisce se l'intelletto è obbligato a riflettere e ad indovinare. E sciagurato poi mille volte l'artefice e perduto che accrescere l'effetto, dell'espressione ha trascurato la bellezza.

Ed eccovi le conseguenze che se ne posson dedurre: la prima che l'invenzione e la novità del soggetto non è la principal cosa che noi vogliamo dal pittore e la seconda che la scelta d'un soggetto conosciuto favoreggia ed agevola l'effetto dell'arte. Onde si può conchiudere che la maniera con cui si governarono sino ad ora gli artisti non merita d'essere accusata d'ignoranza e d'avere voluto schernirsi d'ogni difficoltà nella parte meccanica, ma se ne devono piuttosto accagionare altri profondi pensieri, e saper grazia

all' artista d' aver saputo temperare la propria imaginazione senza punto costringer l' arte e pregiudicare gli spettatori nelle sensazioni gradevoli. Nè temo che un giorno l' esperienza mi abbia a confutare. I pittori sapranno grado al Conte della sua buona intenzione, ma io dubito forte che n' abbiano a cavare generalmente quel profitto ch' egli ha creduto. Certo sarebbe stato una gran fortuna per l' arte, se i pittori ai tempi di Raffaele avessero preso a guida ed a maestro piuttosto Omero che Ovidio. Ma ora che i destini hanno così ordinato, si lascino andare l' arti per la strada ove furono incaminate senza disturbare con teorie difficili le dilettazioni della statuaria e della pittura, se pure non vogliamo diminuirci i piaceri di questa vita mortale, che non sono poi tanti.

Protogene ritrasse al vivo la madre di Aristotele. Il premio che n' ebbe non è registrato nella storia dell' arti, se non che sappiamo che egli ebbe per giunta un avviso che ben gli poteva valere un tesoro. Fu cosigliato a dipingere le gesta di Alessandro, che avevano riempito tutta la terra e

Di cui la fama dura nel Mondo
E durerà quanto il Mondo lontana.

Ma Protogene non seppe cogliere questo consiglio con quell' accorgimento che meritava. Anzi tratto, come dice Plinio, da una certa libidine dell' arte si lasciò trasportare dall' impeto dell' animo a certe bizzarrie pittoriche, e volle piuttosto dipingere l' istoria d' un Gialiso, d' un Cidippe e d' altri così fatti ch' ora sono spenti del tutto nella memoria degli uomini.

XII.

Si trovano in Omero due specie d' azioni e di personaggi, invisibili gl' uni, e visibili gl' altri. La pittura non può indicare questa differenza, perchè presso di lei tutto è visibile, e sempre nel medesimo modo E questo è un grande ostacolo pel sistema di Caylus; perchè senza accennare le ragioni meno importanti col solo togliere la differenza dal visibile, e dell' invisibile, la pittura si priva dei tratti che meglio distinguono gli esseri supremi da quelli d' una natura inferiore.

Ecco, per esempio, in Omero, gli Dei divisi sul destino di Troja venire alle mani fra loro. Tutta questa battaglia appartiene al genere delle azioni invisibili lasciando che l' agile fantasia ci finga a suo piacere gli Dei fortissimi, immensi oltre il mortale costume. Ma il pittore è forzato a tenersi nelle debite proporzioni, e non uscire delle misure dell' umana vista, perchè altrimenti gli oggetti, che sono grandi nell' imaginazione del poeta, diventano mostruosi nella superficie visibile ove li delinea la mano del pittore.

E Marte è il primo a mischiarsi nel travaglioso conflitto con Minerva. Ella si ritrasse indietro e colla robusta mano afferrò un grande e nero macigno, che già un tempo appena molti uomini aveano potuto rotolare colà perchè stesse a confine del podere. Per

bene apprezzare la mole di questo masso è forza risovvenirsi che Omero ha fatto gli eroi due volte più robusti che i più forti uomini de' suoi tempi, e che egli dipinge la gagliardia degli uomini che Nestore avea conosciuti nella sua gioventù come che trapassassero ben di gran lunga il vigore degli eroi de' suoi tempi. Ora, io dimando, perchè Minerva possa levare con una sol mano questo rude macigno, fatto ivi rotolare, non da un sol uomo, ma da parecchi uniti insieme, e contemporanei della gioventù di Nestore; come doveva ella giganteggiare in statura per poterlo poi lanciare con quell' impeto che fece contro di Marte? Se il pittore pareggia la persona alla grandezza del sasso che regge, ecco che il meraviglioso è subito disparso; perchè cosa c' è di straordinario che un uomo tre volte più grande di me possa lanciare una pietra ch' io non potrei pur movere! Che farà dunque il pittore? si rimarrà per questo di favorire la dea d' una statura proporzionata al peso che deve sollevare? Allora il suo quadro sarà guasto da una inverosimiglianza così palese che non potrà pure essere ristorata dalla fredda riflessione; che la forza d' una divinità deve trapassare quelle dei mortali. Voi mi mostrate un' operazione più grande, fattemi vedere altresì degli istrumenti più poderosi. E Marte che rovesciato da questa enorme pietra ingombra sette jugeri di terreno sarà dipinto dall' artista con tanto straordinaria grandezza? Eppure quando credesse d' esimersene non sarebbe già il Marte Omerico ch' io vedrei prosteso, ma un semplice soldato.

Longino ci dice che più d' una volta è stato per temere, ch' Omero volesse elevare gli uomini alla condizione degli Dei, ed abbassare i Numi, sino a quella de' mortali. E la pittura appunto par che si studj di rendere più che vera questa acutezza di Longino. La grandezza, la forza, la velocità e tutti gli altri pregi in cui gli dei d' Omero superano eminentemente gli eroi, che più eminentemente ne sono fregiati, tutti questi pregi, io dico, si costringono forzatamente in un quadro dentro gli augusti termini della misura forse non istraordinaria dell' uomo. Giove ed Agamennone, Apollo ed Achille, Marte ed Ajace diventano per non so qual metamorfosi esseri della medesima specie, che non sono più riconoscibili che a certi attributi di convenzione.

Quando la pittura ci vuol far intendere, che un tal oggetto che entra nella sua composizione deve essere tenuto come invisibile, ecco la maniera con cui lo consegue. Interponendo cioè un leggiero velo di nubi tra questo soggetto e gli altri personaggi del quadro. Espediente che pure ha dovuto apprendere da Omero. E così Paride è salvato da Venere, Ettore da Apollo. Ed è questa nebbia, questa caligine onde Omero recinge e gli eroi e gli Dei, che Caylus pur raccomanda con tanta sollecitudine all' artista quando deve delineare un simile avvenimento. Ma chi non scorge che queste tenebre, e questi velami non son per Omero che una frase poetica per mezzo di cui si accenna l' invisibilità del suo eroe? Così mi son sempre meravigliato di vedere che i pittori hanno seguito Omero in un modo

così materiale, che ben dimostrano che dentro il cuore di costoro non ha mai parlato lo spirito del poeta, creando delle vere nubi nei quadri e quasi celandovi il nemico come dietro a uno schermo qualunque. Questo non era lo spirito del poeta, ed uscirono veramente dai termini della pittura quelli che l' imitarono di questa maniera. Perchè quel velame nel quadro non è che un segno puramente simbolico, che non ci mostra nè ci nasconde l' eroe, ma pare piuttosto che ci gridi: voi dovete imaginarlo invisibile. E valgono ne più ne meno di quei brevi tutti pieni di parole, che in certi quadri gotici si vedono uscire dalla bocca delle figure.

Ben è vero che in Omero allorchè Apollo sottrae Ettore alla lancia d' Achille, questi s' ostina a fiedere ancora di tre colpi l' aere interposto. Ma nel linguaggio del poeta questo non significa altro che il furore d' Achille era sì grande che lo percosse ancora tre volte colla lancia, prima d' accorgersi che il suo nemico gli era scomparso d' innanzi. Achille non s' accorse di caligine alcuna, perchè tutto il segreto degli dei per rendere invisibili quelli che proteggevano non era già di recingerli d' una nube, ma di levarli con ogni rapidità dal pericolo. E se il poeta si serve a prima giunta di questo mezzo è per dipingere il rapimento così repentino che l' occhio dell' uom nol possa percepire. Come talvolta se ne vale altresì in senso contrario, e in luogo di rendere l' oggetto invisibile colpisce di accecamento il ferritore. Così Nettuno cinge abbaja

gli occhi d' Achille quando gli toglie dalle mani Enea, in un girar di ciglio lo tragge dal furor della mischia negli ultimi ordini della battaglia. Insomma il poeta non si giova delle sue tenebre nell' uno e nell' altro senso che per dipingere più al vivo questo subito rapimento che non diciamo sparire.

Ma i pittori non si sono contentati di spargere la nebbia d' Omero sopra gli eroi nella stessa maniera che adoperava il poeta. Ma l' hanno diffusa pei loro quadri ogni volta che un oggetto dovea apparire agli occhi degli spettatori, ma non apparire ai personaggi dipinti o solamente a taluno di loro. Minerva non fu vista che d' Achille quando l' impedì di tirare la spada dalla gran vagina. Caylus non saprebbe come trasportare il medesimo argomento su un dipinto quando non s' ajutasse col frammettere quello sgraziato velo di nebbia tra la Dea e il resto del consiglio. E non s' accorge di tradire il concetto del poeta; giacchè è la naturale condizione degli Dei non poter essere visti da occhi mortali. Onde non è necessario d' intercettare la luce o d' abbacinare la vista; ma anzi la devono fuor dell' ordinario fortificare e rendere acuta quando ci vogliono far degni della loro presenza. Così presso i pittori questo segno arbitrario e non naturale va a ritroso delle loro intenzioni per non dire del buon senso e fino della religione.

XIII.

Presupponiamo anche con Caylus che le opere di Omero si fossero perdute e che non ci restasse che una serie di quadri più celebri usciti pure come tu vuoi, dalle mani dei più eccellenti artisti, potremmo noi avere la medesima opinione, che abbiamo oggidì, non dico del suo gran spirito poetico, ma dell' ingegno pittorico? Facciamo un saggio a maggior convincimento.

Il primo tratto che ci capita alle mani è questa gran pittura della pestilenza! Ed eccone il quadro che ne ha cavato per i pittori il Conte di Caylus. Cadaveri ammucchiati, accesi roghi, moribondi che si travagliano attorno ai morti; Apollo irritato assiso sopra una nube da dove scocca i suoi dardi. Ora leggiamo Omero. V. Il. lib. I.

Apollo irritato discende dal sommo Olimpo armato del suo arco e della faretra, io non lo vedo solamente venire, io lo sento. A ciascun passo del dio sdegnoso gli suonano le freccie sulle spalle. S' innoltra simile alla notte. Eccolo assiso al cospetto della flotta de' Greci; scocca un dardo e l' arco d' argento rende un suono terribile. I muli e i cani ne sono colpiti. Poco dopo vibra contro gli uomini una più velenosa saetta, e la fiamma delle pire che divoravano i cadaveri s' innalza senza possa sino ai Cieli.

Egli è impossibile di ritrarre in una lingua moderna l' armonia pittorica che ci colma gl' orecchi nei versi del poeta sovrano. Impossibile di trasfonderla nel tacito linguaggio della pittura, e questo non è

che il più picciolo vantaggio della parola sulla mutua tela. L' eccellenza in cui il poeta di tanto soverchia il pittore, si è che prima di giungere al punto da dove comincia l' artista egli l' ha già condotto per un novo ordine di quadri tutti bellissimi.

E in un altro capo il pittore può soverchiare il poeta come appunto accade rispetto a quest' altra scena del Caylus che pare ch' abbia voluto trar dall' Illiade quasi a confutazione delle sue dottrine. Tu ti vedi sugli occhi un palazzo tutto dorato; gruppi di figure bellissime disposte a fantasia nel più bell' effetto del mondo; Ebe, la gioventù eterna, ministra delle eterne mense, che mesce, il nettare ai celesti. Quale architettura! Che masse d' ombra e di luce! Vedi contrasti! Varietà d' ogni genere che ti fanno meravigliare! Se il pittore ti rapisce, che non farà il poeta? Apro l' Iliade, e tutte le mie speranze sono deluse. Omero se ne spedisce con quattro semplici versi di cui non si potrebbe pregiare un Apollonio, ed anche un poeta di più tenue volo. Omero è questa volta così inferiore il pittore come l' aveva superato nel dipinto che abbiamo visto più sopra.

Aggiungiamo di più che Caylus non seppe trovare in tutto il quarto libro dell' Iliade che i quattro versi enunciati che potessero meritare d' essere ritratti in pittura. Questo libro, egli dice, non può essere d' alcun ajuto per il pittore quantunque splendido di bellezze maschili, d' eccitamenti di battaglia, di varietà di caratteri, fecondissimo di costumi, e mirabile per l' artifizio con cui il poeta par che ti mova sugli

occhi quella gran moltitudine. E il Conte poteva aggiungere: malgrado altresì la gran copia di quadri poetici nel vero significato della parola. E per verità il quarto libro ne è tutto ridondante. Quivi tu vedi Pandoro che scocca il dardo fatale, e discioglie la tregua, il moversi dell' armata Greca, il mescolarsi coi Trojani; quel tratto d' Ulisse come vendicatore del suo carissimo Leucate; pitture tutte compite e della massima illusione.

Ma cosa puoi inferire da tutto questo, se non che molti dei piu bei quadri d' Omero son nulla per l' artista, e che l' artista ne può ritrovare di quelli che non son di nessuna efficacia per il poeta. Anzi moltissimi dei concetti d' Omero che si confanno all' uomo dell' arte, male onorerebbero la poesia se non ci rendessero che l' illusione che tanto onora il pittore. La conclusione dunque sarà; che tutti i più bei quadri materiali di cui è ricco il poema d' Omero non faranno mai una prova del talento pittorico del poeta.

XIV.

E mi dichiaro tanto più volontieri contrario alle opinioni del Caylus anche per vendicare la memoria di Milton ingiuriosamente offesa. Perchè il giudizio di Caylus su questo poeta non onora nè lui, nè quelli che lo posson udire senza indegnazione. Giudizio per verità non poco fallace e figlio della bugiarda conseguenza che l' abilità del poeta dev' essere governata dal numero dei quadri e dell' utilità che ha sa-

puto porgere al pittore. Sentenza durissima e non vera e che mai potrà togliere a Milton un seggio eminente fra gli epici poco atto a riempire di composizioni le tele dei pittori. Anzi per lo contrario non salirà mai alla fama di poema la passione di G. C. quantunque non si possa citare un tratto intorno a cui si siano affaticati cento artisti.

Si cessi dunque di lasciarsi illudere da un equivoco di parole ; e male conoscerebbe l' essenza d' una pittura chi s' ostinasse a credere che deve necessariamente fornire un quadro materiale. Il nome di un *dipinto poetico*, l' epiteto di *pittoresco* appartengon a ciascun tratto o che ci facci così illusione che quasi ci pare di vedere dipinto, ciò che non è stato espresso che colla parola. Perchè le parole efficaci danno corpo agli spiriti e il poeta talvolta sa meglio parlarti agli occhi del più esperto pittore.

XV.

Vi sono poi certe fantasie pittoriche che appartengono esclusivamente al dominio della poesia. L' ode di Dryden per la festa di S. Cecilia è piena di pensieri musicali che dal pennello non possono essere ritratti. Ma a che perdere il tempo dietro simili esempi che al più ci potrebbero insegnare, che i colori non sono suono, nè la vista l' udito ?

Consideriamo invece le descrizioni degli oggetti che cadono sotto gli occhi i quali sono comuni al poeta ed al pittore. Donde interviene che ce ne sono

moltissime che basterebbero a deturpare un dipinto, quando al contrario sono gli ornamenti di cui s' abbellano gli alunni delle Muse? E tante all' incontro che fan grazia ai seguaci d' Apollo e disgrazia alla poesia.

Gli esempi ci guideranno con splendore in questo bujo di questioni. Già dissi, e replico che quell' atto di Pandoro nel quarto dell' Iliade è una pittura finissima e d' un' illusione portentosa. Dal punto in cui trae fuori il suo arco sino al volar della freccia, tu vi scorgi notato ogni più piccolo intervallo, ogni cenno, ogni atto, e tutto in un modo così collegato e distinto che uno che avesse scordato la maniera di tender l' arco potrebbe agevolmente apprenderlo da questa pittura.

Prese quest' arco, e dolcemente a terra
Pandoro l' adagiò . . . .
Scoperchiò la faretra, ed un alato
Intatto strale ne cavò, sorgente
Di lagrime infinite. Indi sul nervo
L' adattando tirò di forza
Colla cocca la corda, alle mammelle
Accostò il nervo, all' arco il ferro, e fatto
Dei tesi estremi un cerchio, all' improvviso
L' arco e il nervo fischiar forte s udiro,
E lo strale fuggì desideroso
Di volar fra le turbe.

È impossibile che questa pittura sia sfuggita all' accorgimento di Caylus, e se ha creduto che non facesse a proposito della sua galleria eccone le ragioni: tan-

to questo tratto di Pandoro come la descrizione del consiglio degli Dei appartengono alla natura delle azioni visibili, e come tali entrano nel dominio della pittura. Con questa differenza però che la prima è un'azione progressiva in cui i più minimi particolari vengono l'un dopo l'altro nella successione del tempo, dove al contrario nell'altro caso pare che le parti si spieghino simultaneamente nello spazio l'una subito dietro l altra. E noi sappiamo che la pittura è veramente nuda di modi d'imitazione rispetto le azioni d'indole progressiva; contenta di star chiusa nei termini della coesistenza, in cui i corpi per la loro particolare natura facilmente possono fare sospettare una azione

XVI.

Ma sollecitiamoci, sull'orme nostre.

I corpi e le loro proprietà visibili sono il vero campo della pittura, come le azioni il primo scopo della poesia. Se non che di spesso l una può entrare nel dominio dell'altra e quasi congiungersi per mano e mescolarsi insieme. Perchè siccome i corpi possono essere talvolta l'effetto di un azione, e da un'altra parte le azioni non sono operate che da certi agenti, ecco che la pittura potrà rappresentare le operazioni dell'uomo, siccome la poesia dipingere delle figure ma sempre però quasi per modo d indicio e col suo mezzo delle azioni.

La pittura non può scegliere che un solo punto nell' azione, quindi lo dovrà fare con tanta destrezza che s' abbia da poter intendere ciò che precede e quello che deve tener dietro.

Parimenti la poesia non potendo eleggere che una sola proprietà dei corpi dovrà tenersi da quella che meglio agevoli il concepimento delle cose che vuol mostrare. Di quà la legge dell' unità degli epiteti pittorici, e la sobrietà nelle descrizioni degli oggetti materiali, tanto osservata da Omero. Egli non si diede a dipingere che delle azioni progressive, i corpi, gli oggetti isolati non gli occuparono il pennello che per risvegliare davvantaggio il pensier d' un azione, e bene spesso egli se ne passava con un sol tratto. Un bastimento p. e. non è adorno da lui che cogli epiteti di *nero*, o *cavo*, o *rapido*, o *ben guernito di rame*. Ma ben si distende sulla navigazione, e tutte le facende marinesche e vi si spazia dentro in così destra maniera, che ne cava fantasie mirabili, le pitture più vive. E se mai è sforzato a dimorare alcun tempo sopra un oggetto materiale egli vi si raggira allora con mille espedienti, e te lo rappresenta per un lungo ordine di momenti succedentisi che quasi mutano faccia alle cose, di modo che se il pittore se ne vuol giovare bisogna che si accontenti di coglierne l' ultimo tratto, come si vede per l' esempio della descrizione del carro di Giunone. Ebbe raduna sotto i nostri occhi tutte le membra, per così dire, componenti un carro. E tu vi vedi le ruote, gli assi, il timone, il seggio, le redini, le tirelle quasi che si

vadino a poco a poco componendo in un tutto tra le mani di Ebe. Parecchi tratti appena bastano alla descrizione delle ruote ; perch' egli ti mostra i raggi di rame , i cerchi d' oro , le fascie di bronzo , il mezzo delle ruote d' argento tutto in una maniera individua e veramente distinta.

Immantinente al cocchio Ebe le curve
Ruote innesta. Un ventaglio apre ciascuna
D' otto raggi di bronzo , e si risolve
Sovra l' asse di ferro. Il giro è tutto
D' incorruttibil oro , ma di bronzo
Le salde lame dei lor cerchj estremi.
Meraviglia a veder ! son puro argento
I rotondi lor mozzi , e vergolate
D' argento d' or del cocchio anco le cinghie
Con ambedue dell' orbe i semicerchj
A cui sospese consegnar le guide.
Si dispicca da questo e scorre avanti.
Pur d' argento un timone, in cima a cui
Ebe attacca il bel giogo , e le leggiadre
Pettiere ; e queste parimenti e quello
D' auro sono contesti.

Quand' Omero ci vuol mostrare com' era vestito Agamennone, ne pone sotto gli occhi ad uno ad uno tutti gli abiti che s' indossa. Così noi vediamo le vesti intanto che il poeta dipinge l' azione del vestirsi.

Una molle s' avvolge alla persona
Tunica intatta , immacolata , gittasi
Il regal manto indosso ; il piè costringe
Nè bei calzari ; il brando aspro e lucente

D' argentee borchie all' omero sospende,
L' inviolato avito scettro impugna
Ed alle navi degl' achei cammina.

E a proposito di questo scettro egli non si espande a discorrere dei fregi che lo adornano, ma si restringe ad accenarne l' origine, e darne per così dire la storia di lui, eppure lo vediamo meglio che se ci fosse dipinto da un pittore.

Diè pria Vulcano quello scettro a Giove
E Giove all' uccisor d' Argo Mercurio,
Questi a Pelope auriga esso ad Atreo
Atreo morendo al possessor di pingui
Greggi Tieste, e da Tieste al fine
Rotta nella destra passo d' Agamennone
Che poi sovr' Argo lo distese e sopra
Isole molte.

Io non considero la storia di questo scettro che come un termine ritrovato da Omero per volgere la nostra attenzione ad un oggetto particolare, senza punto voler entrare in una fredda descrizione di parti. Così quando Achille giura pel scettro del padre di vendicare l' oltraggio ch' ebbe da Agamennone; il poeta si scorda di dirti com' era venuto alle mani di lui.

Altamente il giuro
Per questo scettro che diviso un giorno
Dal montano suo tronco una nè ramo
Nè fronda metterà, nè mai virgulto
Germoglierà, poichè gli tolse il ferro
Con la scorza le chiome, ed or' in pugno
Sel portano gl' Achei che posti furo

Del giusto a guardia e delle sante leggi
Ricevute dal ciel) per questo io giuro
E inviolato Sacramento il tieni.

Forse il poeta intese di darci in questo modo una notizia ben chiara della diversità dei poteri. Così il solo scettro di Agamennone è opera di Vulcano; l' altro è stato reciso in un bosco da mano non nota. L' uno è il retaggio d' un illustre famiglia; l' altro appartiene al primo occupante; questi tra le mani d' un re si distende pei regni d' Argo, ed isole ben numerose: l' altro è portato da un Greco eletto tra la turba con molti altri a conservatore delle patrie leggi. E tale era in effetto lo spazio che divideva Achille da Agamennone, intervallo che anche in mezzo all' ira più cieca non fu mai oso di calpestare.

Del resto non è necessario che Omero si approfondi in certi sublimi pensieri per procedere avanti nelle sue descrizioni. E quando ci vuol rendere agevole l' imagine d' un oggetto, egli ne sa chiudere le singole parti in una specie di storia; così che ciò che noi siamo avvezzi a veder tutto intiero, ci è posto dinanzi agli occhi quasi nella stessa maniera che la natura terrebbe nel comporlo, onde ne vediamo per così dire la formazione successiva nei procedimenti del discorso. E quando egli vuole p. es. descrivere l' arco di Pandoro si fa dall' alto a narrare come quest' arco era formato delle corna d' un altiero capro. Un perito artefice ne avea pulite e congiunte le cime, non senza prima fregiarle di lucenti anelli d' oro.

Tese quest' arco, e dolcemente à terra
Pandaro l' adagiò . . . . . .
Scoperchiò la faretra ed un alato
Intatto strale ne cavò, sorgente
Di lagrime infinite. Indi sul nervo
L' adattando promise al Licio Apollo
Di primo nati agnelli un ecatombe.
Ritornato in Zelea. Tirò di forza
Colla cocca la corda, alla mammella
Accostò il nervo, all' arco il ferro, e fatto
Dei tesi estremi un cerchio, all' improviso
L' arco e 'l nervo fischiar forte s' udiro,
E lo strale fuggì desideroso
Di volar fra le turbe.

Onde noi vediamo a comporsi a poco a poco sotto la penna del poeta ciò che il pittore non ci potrebbe mostrare che tutto intiero. Nè mai finirei se mi volessi allargare in così fatti esempi.

XVII.

Ma si dirà: i segni dell' umano discorso non sono solamente successivi, ma dipendono altresì dall' arbitrio, e come tali possono certamente esprimere anche i corpi che esistono nello spazio. E Omero ce ne dà degli esempi, quando nello scudo d' Achille ben ci dimostra che si può descrivere ad un tempo lungamente e poeticamente un oggetto particolare coesistente in tutte le sue parti.

Io risponderò a questa doppia obbjezione; e dico doppia perchè un buon ragionamento non ha bisogno d' essere fortificato dagli esempi, oltre che l' esempio d' Omero è per me sempre quasi onnipotente benchè sia ajutato da un corredo di efficacissime ragioni.

È vero che i segni del discorso essendo arbitrarj si possono adoperare per esprimere in un' enumerazione successiva le parti di un corpo che esistostono simultaneamente nella natura, ma questa è una proprietà della favella e de' suoi segni in *generale* che però non è la più accomodata al linguaggio poetico. Perchè il poeta non ha solo da essere inteso e chiaro, che questo è il primo pregio del prosatore, ma deve mirare al più alto fine, e pingere dentro di noi un' imagine così viva della cosa di cui ti parla d' ingenerare una così forte illusione che ti ha da parere di veder l' oggetto e non di sentire le parole con cui ti viene significato. Ed è in questa intenzione che noi abbiamo deffinito di sopra ciò che intendiamo per pittura poetica; e poichè il poeta deve sempre dipingere noi verremo esaminando sino a qual punto i corpi, considerati nelle loro parti coesistenti, si prestino a questo genere di descrizioni.

E prima dimando, com' è che veramente si genera in noi l' idea d' un oggetto esistente nello spazio? Noi vi consideriamo prima a mano a mano le membra, poscia le cognizioni e per l' ultimo il tutto. I nostri sensi procedono in queste operazioni con una celerità così mirabile che il concepimento non ci pare

che l' opera d' un sol istante ; e questa rapidità è necessaria perchè la mente possa afferrar con distinta chiarezza l' imagine di tutto il corpo in generale, che non è che il risultamento delle idee delle singole parti e del modo in cui sono collegate fra loro. Così quando il poeta ne dispiega con avveduta mente in bellissimo ordine, tutte le parti di un oggetto, e si affatica con ogni studio di congiungerle fra loro, egli non lo può fare di nn sol tratto, ma bisogna anzi che vi perda attorno del tempo non poco. Perchè ciò che l' occhio può discoprire in un punto, il poeta è forzato di annoverarlo successivamente con una tardità manifesta ; e spesso accade che noi abbiam dimenticato il primo tocco, quand' egli non ha per anco toccata la fine del quadro. Ed è per tanto dalla riunione di tutti questi tocchi che noi ne dobbiam cavare l' intiero corpo e così accolto nell' intelletto comporlo dentro di noi secondo la mente del poeta. Che tutte le parti sono perdute per l' udito quando non siano ricettate dalla memoria, non intervenendo come alla vista che ogni più piccolo tratto resta sempre dinanzi agl' occhi, e può essere visto e revisto più d' una volta. Ma in quanto all' orecchio qual contenzione di mente non è necessaria per rinovare col medesimo ordine e nello stesso vigore tutte le impressioni che va raccogliendo a mano a mano, e versarle per così dire nell' animo onde poter pur giungere al concepimento del tutto ?

Se ne faccia l' esperimento con alcuni versi che possono esser tenuti per un capo d' opera nel loro ge-

nere sono tratte dalle Alpi d' Aller — Ecco, dic' egli, l' inclita Genziana che s' alza sublime sulle ignobili piante che serpeggiano al suolo, le fa corona una bella famiglia di fiori, e sino il fratel suo si prostra dinanzi a lei tutto cosperso del colore del cielo. L' oro dei fiori di lei è tutto raggiato all' intorno e ne cinge lo stelo e la veste bruna, e cosparse d' un candor splendidissimo commisto a un verde antico brillano del colore del diamante. La natura non ha mai proceduto con più giusta misura alla bellezza, e un bel corpo è nido d' un' anima ancor più bella. Quivi una pianta che serpeggia dispiega le brune chiome che s' intrecciano in dolci nodi, e il fiore s' adorna d' una boccuccia dorata, quasi figurandoti un augello di amatista. In altra parte un' erba tutta splendente colle foglie a foggia di mani si specchia nell' onde pure, e la neve de' fiori tingendosi così un poco di vagamente pallidetta rosa è quasi irradiata da una bianca stella. Lo smeraldo e le rose fioriscono sino nelle umili eriche che si calpestan coi piedi, e gli stessi macigni si vestono d' un tappeto di porpora.

Eccoti e fiori e piante che il tuo dotto poeta si sforza di dipingerti al vivo; ma egli lo fa senza produrre illusione di sorta. E forze chi conosce queste piante può essere tocco, non voglio dire da un maggiore interesse, ma d' una sensazione più viva. Quale imagine però si potrà far dell' insieme quando la luce non è sparsa egualmente su tutte le parti, ma alcune risplendono con pregiudizio dell' altre, dove l' imaginazione dovrebbe scorrere egualmente su tutte e

raccoglierle insieme come le può cogliere l' occhio nei campi della vera natura. E se noi siamo così lontani da questo genere d' impressioni come si potrebbe dire che *il più diligente disegno di un pittore non potrebbe stare a petto a questa descrizione poetica senza perdere gran parte del suo splendore e della sua freschezza* ? Il critico che così esagerava a gloria del poeta prese a considerare la descrizione da un lato assolutamente falso. Perchè egli non fermò la sua attezione ch' agli ornamenti estranei di cui il poeta volle spargere le sue piante e i suoi fiori, toccandone specialmente la vita e le facoltà sensitive e l' intima virtù che s' asconde sotto quelle spoglie, quasi obbliando poi che appunto la bellezza delle spoglie doveva essere il suo primo fine. E diffatti come potrai paragonare il poeta al pittore se non lo fai al proposito della vivezza e verità delle imagini che l' uno e l' altro ci hanno poste sugli occhi ? E certo l' oro *dei fiori della genziana e lo stato che se ne irradia* non potranno mai gareggiare con una pittura di Van Huysum! a meno che non si volesse asserirlo a pregiudizio del vero. E i versi dell' Haller potrebbero parer belli a chi tenesse il fiore fra le mani, ma da se soli non potranno mai esprimere gran cosa. Perchè ogni parola del poeta ben mi addita la fatica con cui lavorò questi versi, ma l' imagine vera e viva della Genziana invanamente si cerca.

E non perciò io intendo di togliere al discorso in genere la facoltà di descrivere un tutto materiale procedendo di mano in mano da una parte all' altra, per-

che questo non è fuori dell' indole sua, se è vero come è verissimo, che i segni di cui si serve, sono del pari e successivi e arbitrarj. Ma bensì contrasto che se ne possa valere la poesia come di istromento proprio, perchè l' oggtto di lei è di far illusione, pregio che non s' accorda giammai alle verbali decrizioni. Perchè la coesistenza delle parti dei corpi contraddice apertamente alla successione dei segni del discorso e perchè sostituendo l' una all' altra ci agevola bensì la decomposizione del tutto nelle sue diverse parti, ma di sorta però che riesce quasi impossibile a poterle riunire e ricomporre di nuovo.

Così ogni volta che non ti occorrerà che di indirizzarti all' intelletto del lettore, cercando piuttosto la chiarezza che l' illusione, parmi che la poesia ti potrà molto giovare di queste descrizioni dei corpi, le quali altrimenti sarebbero fuor di proposito. E potranno giovare così al prosatore come al poeta qnando si assume l' officio di voler insegnare. E voi ne avete un esempio in Virgilio, dove nelle Georgiche parla della cempagna del bue che meglio potrà fare lieto l' armento de' figli. Ed è pure con questo scopo ch' egli dipinge un generoso puledro, e mille altre cose in que' suoi ammaestramenti poetici. E chi non s' avvede che in questi due casi il pocta non lavora mica a descrivere il tutto, ma a distinguer le parti; e quindi ti accenna a che segni tu puoi conoscere un destriero generoso, e la giovenca che può esser madre di bella prole; poco curandosi del resto di parlare alla nostra imaginazione, quando

ha soddisfatto al debito di istruirci com' ci voleva.

Ed i conoscitori di tutti i tempi hanno sempre biasimato questo genere di pittura in dettaglio, a meno che non fosse per lo scopo che si è detto di sopra, e che si fossero tenuti all' espediente d' Omero che rende veramente successivi nella composizione già coesistenti le parti di un oggetto che non si ponno dipingere che come coesistenti dopo che l' oggetto è formato: da qui ne venne che Pope disdegnava negl' anni maturi tutti quei tratti pittorici de' suoi primi componimenti. Ne volle che uomo si potesse fregiar degnamente del nome di poeta se prima non era immune da questa smania di voler descrivere ogni cosa, paragonando un poema puramente descrittivo ad una mensa ricca solamente di salsa.

Eppure i dettrattori d' Omero non cessano di accusarlo caduto più d' una volta in queste gelide descrizioni d' oggetti materiali. Mi giova però di credere che bene scarsi saranno i tratti che questi gli daranno colpa di questo difetto. Anzi è appunto coll' esempio di lui che io intendo di corroborar meglio la mia opinione pur di nuovo proclamando che la *successione* del *tempo* è il dominio del poeta, dovendo per lo contrario il pittore aver riguardo particolarmente allo *spazio*.

Congiungere in un medesimo quadro due epoche distintamente lontane; porre in un fascio come fece il Mezzuoli il volto delle Sabine e la riconciliazione fra i genitori, e gli sposi, raccogliere alla foggia di Tiziano tutte le avventure del figliuol prodigo è proprio un condurre la pittura ad invadere i campi di ra-

gione dell' arte poetica. Come pure la poesia male rispetterebbe i diritti della pittura quando si facesse ad annoverare successivamente al suo lettore le diverse parti d' un oggetto ch' ella dovrebbe discoprire d' un tratto; non potendosi senza danno del gusto presentare una lenta enumerazione di parti, in luogo dell' imagine del tutto. Del resto avviene della poesia e della pittura come di due stati circonvicini che vivono di buon accordo ed usando della massima indulgenza in tutte le cose che non toccano l' intima essensenza; ricompensandosi pacificamente delle piccole infrazioni che possono accadere all' estrema frontiera per certe necessità che mal si possono spiegare.

E quindi mi parrebbe opera vana s' io volessi annoverare tutti quei gran quadri storici in cui quell' unico istante voluto dall' arte si è forse prolungato oltre il dovere. Ed io credo che non v' abbia composizione di molte in cui ogni figura sia veramente in quell' atto che richiederebbe l' istante unico dell' azione principale; e che taluna indichi il momento che precede, e tal' altra quello che segue. Quest' è libertà che l' artista può scusare per certi suoi fini delicati dell' arte che gli concede di disporre de' suoi personaggi così che possano pigliare una parte più o meno istantanea nell' azione. E qui mi accontenterò di accennare un' osservazione del Mengs a proposito di Raffaello. » Questo pittore, dic' egli, non ha fatto una piega negli abiti delle sue figure, che prima non ne avesse maturata la ragione nel suo pensiero, e rispetto al peso delle stoffe, e al moto delle membra che se ne

coprono, volendo così talvolta indicare la positura di queste membra nell' istante precedente. Onde l' intelligente è avvisato da queste pieghe se quella tal gamba o quel bracio si mossero piuttosto per innanzi che per di dietro, e se prima era disteso o così un poco in flessione ».

Certo non si può negare che a questo luogo l' artista adunava due momenti in un punto. Infatti a meno che un drappo fosse d' una stoffa assai rada, egli è di necessità che la parte che si riposa o sul bracio, o sul piede, abbia da secondar pienamente i movimenti di questi membri. Nè può esistere un istante in cui questo panno si compieghi diversamente che non comporta la positura attuale dell' uno e dell' altro membro; e rappresentare in un quadro quest' altra piega, è un volere raddoppiare gl' istanti, perchè l' attuale è indicato dalla positura del piede o del braccio, mentre la veste è ancora piegata come doveva essere un momento prima e in un occasione diversa. Ma qual sarà il giudice così severo che vorrà condannare l' artista d' averci mostrati due istanti in un punto; invece di sapergli grado d' avere avuto l' animo e l' accorgimento di violare un così leggiero precetto con tanto utile dell' espressione ?

Il poeta pure ha diritto alla medesima indulgenza. Nè egli fa danno, per così esprimermi, all' imitazione progressiva, quand' anche ci mostrasse più d' un lato degli oggetti materiali ch' egli descrive. Ma quando l' indole della lingua gli consente di farlo in una sola parola, perchè gli sarà vietato d' aggiungerne una se-

conda e una terza e una quarta quando il subbietto lo meritasse. Dissi che per Omero, a modo d' esempio, un vascello non è che rapido, e nero, ben guarnito di rame. Ma questo si deve intendere della sua maniera generale. Perchè si compiace talvolta di abbondare d' un terzo epiteto pittorico = ruote di bronzo, rotonde, ad otto raggi; ed anche d' un quarto se giova = scudo di bronzo, polito; lavorato a martello, superbo — E chi vorrà biasimarlo? o per dir meglio, non gli sarà grato di un poco d' incontinenza negli ornamenti quando fanno veramente grazia e siano con discrezione adoperati?

Del resto tornando ancora alla similitudine che si fece di sopra di due stati circonvicini, aggiunge che nel caso del pittore i due istanti confusi sono realmente così vicini e l' uno tiene immediatamente dietro all' altro ch' è lecito di congiungerli senza offendere la verosimiglianza. Dove nell' esempio del poeta i tratti moltiplici che dipingono le varie parti e qualità d' un oggetto si succedono così rapidamente che quasi pajono simultanei. E di questo sia grazia alla lingua d' Omero che l' ajuta di modo nella collocazione degli epiteti che l' animo non può dubitare a qual oggetto appartengono. Le lingue moderne al contrario sono prive di questo vantaggio; e la lingua francese appena con una perifrasi potrebbe rendere il concetto d' Omero; dico il concetto che quanto ai tratti sensibili e veramente pittorici son quasi sempre perduti; dove al contrario si dovrebbe più aver riguardo all' imagine che al pensiero. Così fu quasi sempre danneggiato

Omero della sua traduttrice Mad. Dacier. Ben la lingua alemanna potrebbe fornire l' equivalente a tutti gli aggettivi d' Omero, ma non può già imitare l' ordine lucidissimo in cui son posti, perchè prima si devono mettere gli aggettivi, e il sostantivo vi si strascina dietro, per così dire, con tanta lentezza, che è ben facile d' accorgersi che questa schiera di epiteti prima di conoscere il soggetto non può che ingenerare un imagine debole e molto confusa.

Ma sollecitiamo una volta di parlare dello scudo d' Achille argomento che ben diede ad Omero tanto pregio sopra tutti i pittori. Desso, dirà taluno, non è forse un soggetto materiale che esige appunto di quelle minute descrizioni che sono interdette alla poesia? Per tutta risposta mi contento di replicare quello che si disse di sopra; cioè che Omero non vi dà nelle sue parole un lavoro già fatto, ma che si travaglia ad ora ad ora, rendendo così successivo nel racconto ciò ch' era coesistente nell' oggetto medesimo. Onde si puo asserire ch' ei non ci mostra lo scudo, ma piuttosto l' artefice che lo lavora.

Lasiò la Dea ciò detto, e impaziente
Ai mantici tornò, li volse al fuoco,
E comandò suo moto a ciascheduno.
Eran venti che dentro alla fornace
Per venti bocche ne venian soffiando,
E al fiato che mettean dal cavo seno,
Or gagliardo or leggier come il bisogno
Chiedea dell' opra e di Vulcano il senno,
Sibilando prendea spirto la fiamma.

In un commisti allor gittò nel fuoco
Argento ed auro prezioso e stagno
Ed indomito rame. Indi sul toppo
Locò la dura risonante incude,
Di pesante martello armò la dritta,
Di tenaglie la manca; e primamente
Un saldo ei fece smisurato scudo
Di dèdalo rilievo e d' auro intorno
Tre bei fulgidi cerchi vi condusse,
Poi d' argento al di fuor mise la soga

Nè lo stesso si potrebbe dire di Virgilio nello scudo d' Enea, perchè Venere si offre a lui bensì con uno scudo d' indicibile artifizio, ch' ella ebbe in dono da Vulcano, ma che non si vede come in Omero uscire a poco a poco dalle mani dell'artefice Nè il martello, nè l' incudine, nè il rimbombo che fanno ti stanno sugli occhi e negli orecchi. Virgilio ci trasporta seco ben lontani dalla fucina di Vulcano, perchè Venere apparisce al figlio in un erma valle oltre un gelido rio scuro e solitario dagli altri, e quivi gli addita un trofeo d' armi già lavorati in Etrea ch' ella avea deposte incontro ad una quercia; l' eroe le guarda e le tratta con meraviglia, ed ora prende l'elmo in mano, or contempla il cimiero, or vibra il brando e si pone la corazza e più di tutti si ferma meravigliando sopra lo scudo, e quivi incomincia la descrizione di lui, descrizione che è guasta dalle continue ripetizioni, *avea fatto*, *avea finto*, *v' era innoltre*, *v' era formato*, *v' era scolpito* ec. Cosa che non raffredda di poco la pompa artificiosa con cui è dipinto lo scudo. Senza

osservare altresì che la descrizione non ci viene nè per bocca di Venere nè dell' Eroe, ma bensì del poeta, per cui intanto che l' ascoltiamo l' azione resta manifestamente sospesa. Nè veruno de' suoi personaggi vi prende parte, e poco monta al nodo degli avvenimenti che lo scudo ti rappresenti, piuttosto che queste, altre cose affatto diverse. Insomma tu non vedi che l' adulazione e il cortigiano che si scopre ad ogni passo. Nell' Iliade era necessario che si facesse uno scudo, e siccome il necessario non esce dalle mani d' un Dio senz' essere unito all' aggradevole, eccotti lo scudo Omerico di molti ornamenti fregiato. Ma ornamenti così commisti al soggetto che non si potrebbero in nessuna maniera levare. Virgilio al contrario, pare che non abbia fatto lavorare quel suo scudo che in grazia delle figure che lo dovevano adornare.

Si conoscono le obbiezioni fatte da Giulio Scaligero e dagli altri allo scudo d' Omero, ma i propugnatori fidandosi alla bontà della causa hanno negletta mi pare, la migliore difesa. Le parole del poeta ci avvisano ch' era lavorato da tutte le parti, e noi sappiamo per l' esempio di Fidia che anche tutto il concavo dello scudo di Minerva era pieno di fregi. Dunque perchè affaticarsi, e stillarsi, come ha fatto Boivin per voler disegnare senza uscire dalle proporzioni necessarie, tutta la descrizione d' Omero, quando si poteva giovare anche della superficie e concava dello scudo? e così non saria incorso a dividere in due o tre quadri, quello che Omero ci presenta in un solo ritratto. Un esempio renderà più agevole il

nostrro pensierò Omero parlando d' una delle sue città esce con queste parole:

D' altra parte nel foro una gran turba
Convenir si vedea. Quivi contesa
Era insorta fra due che d' un ucciso
Piativano la multa. Un la mercede
Già pagata asserìa; l' altro negava
Finir davanti a un arbitro la lite
Chiedeano entrambi, e i testimon produrre.
In due parti diviso era il favore
Del popolo fremente, e i banditori
Sedavano il tumulto. In sacro circo
Sedeansi i padri su polite pietre,
E dalla mano degli Araldi preso
Il suo scettro ciascun, con questo in pugno
Sorgeano, e l' uno dopo l' altro in piedi
Lor sentenza dicean. Doppio talento
D' auro è nel mezzo da largirsi a quello
Che più diritta sua ragione dimostri

— Ecco un quadro unico. L' argomonto è un processo agitato publicamente dinanzi al popolo pel pagamento d' un emenda censiderevole in riparazione d' un omicidio. Ben è vero che tutto ciò che disse Omero nei versi citati non si potrebbe così riunito trasportar su la tela: l' accusa, la difesa, la comparsa de' testimonj, le grida del popolo parteggiante, gli sforzi degli Araldi per sedarlo, le opinioni degli arbitri, sono cose che si succedono, nè si possono dare come consistenti. Ma se mi è lecito di adoperare il linguaggio delle scuole, ciò che non esisteva in atto nell' opera

dell' artista, vi era compreso virtualmente, e l' unica via d' imitare colle parole un quadro materiale si è di congiungere la realtà alla congettura, facendo un sol corpo di ciò che è di quello che dovrebbe essere. Diffatti l' artista a cui fosse proposto un simile argomento non potrebbe scegliere che un punto solo, o dell' accusa, o dei testimonj, o della sentenza, fecondandolo poi di tutti i modi d' illusione che mancano alla poesia. Cosa dunque farà il poeta in difetto di questi espedienti? Si gioverà della libertà d' allargare la sua descrizione estendendola a tutte le precedenze ed alle conseguenze del momento unico dell' azione; mostrandoci così non solamente quello che ci pose sugli occhi la mano dell' artefice, ma anche una gran parte di quello che egli aveva presentato piuttosto che ai nostri occhi alla nostra imaginazione. Solo per questo libero adoperare il poeta può arrivare l' artista, onde i loro lavori devono essere giudicati per la parità delle impressioni che fanno, e non dall' egualianza del novero degli oggetti o degl' istanti che offrono all' anima nostra, l' uno per la via degli occhi, l' altro per l' udito. Ecco dietro qual principio Boivin dovea giudicare questo passo d' Omero. Ei non vi avrebbe ravvisati tanti quadri quante sono le epoche in cui gli son parsi distinti; nè avrebbe divisa l' altra descrizione della città assediata in tre altri quadri differenti.

Pope non contento di aderire a Boivin, credette d' acquistarsi un merito particolare mostrando che ciascuno di questi quadri così mozzicato appariva indicato

da Omero secondo le regole più rigorose della pittura. Ivi, a suo parere, furono osservate con ogni esattezza, i contrasti, le prospettive, le tre unità. Eppure l' inglese non doveva ignorare, che la pittura ai tempi d' Omero non era ancora uscita dalla prima infanzia, e che il poeta poteva piuttosto dare un' idea dell' essere della pittura a' suoi tempi, che indovinare ciò ch' ella avrebbe potuto poi fare un giorno. Anzi si vede per la storia che anche qualche secolo dopo Omero quest' arte non avea ancor fatti di grandiosi progressi. E dalle pagine di Pausania si ritrae che Polignato istesso mal conosceva le leggi della prospettiva, per non dire collo storico che l' ignorava del tutto, essendo appunto questa parte della pittura un ritrovato moderno e niente conosciuto dagli antichi. E imperfettamente conosciuto dallo stesso Pope, perchè non basta a un quadro per essere in prospettiva che faccia nascere l' illusione onde un oggetto ci paja più piccolo in lontananza. Ma quest' arte richiede un punto unico, e un orizzonte naturale, pregi che mancano affatto ai quadri degli antichi. E nei dipinti di Polignoto in ispecie la scena non offriva che un solo piano orizzontale e s' alzava di modo verso il fondo che le figure che doveano tenersi l' una dietro l' altra, apparivano come se soprastassero. E se questo era difetto dell' età non che dei pittori e scultori antichi come si vede nei loro bassi rilievi, chi vorrà credere che Omero unico tra tutti abbia posseduto quello che mancò ai più grandi pittori della grecia? E l' abbia posseduto perchè a Pope parve impossibile che tutta quella gran moltitudine

di figure rappresentate su lo scudo, potesse esservi effigiata nella sua naturale grandezza, senz' ajuto di prospettiva per cui si diminuiscono le dimensioni a proporzione delle lontananze.

Io son d' avviso che la vera prospettiva fu introdotta nei quadri per accidente all' occasione delle decorazioni teatrali. E i quadri d' un epoca ben più recente trovati nelle ruine di Ercolano mostrano dei falli di prospettiva che si perdonerebbero oggidì appena ad uno scolare.

Ma ritornando all' argomento di prima, cioè a quanto si disse di sopra rispetto agli oggetti materiali in genere, il mio assunto sempre più si fortifica quando si voglion applicare i miei principj alla corporale bellezza.

La bellezza corporale procede da un certo accordo di parti che fanno unità ed armonìa tra di loro e balza agli occhi d' un tratto. Ma queste parti non potendo consistere che nello spazio, vero ed unico campo della pittura, ne viene che ad essa sola appartiene l' imitazione della corporale bellezza. E se ne asterrà il poeta poichè non gli consente l' arte che di mostrarti l' un dopo l' altro gli elementi della bellezza. Onde così slegati è impossibile che producano quegli effetti che farebbero raccolti in uno. E invano noi tentiamo dopo un' enumerazione così fatta di volgere indietro la memoria per averne quell' effetto, che tutti insieme ci farebbero sugli occhi: oltre che trascende le forze dell' imaginazione, l' effetto che quegli occhi quella bocca e quel naso potrebbero fare congiunti fra loro.

E da quì si scorge che Omero è veramente il principe di tutti i poeti! Non entra mai in minute descrizioni, ma si contenta di dire che Achille era bellissimo, ed Elena divina. E pure il fondamento del suo poema è tutto sulla bellezza di Elena. Come un poeta de' nostri giorni avrebbe quì voluto sfoggiare *lo bello stile.* Difatti quel Monaco greco di Costantino Menassete volle fregiare la sua fredda Cronica d'un ritratto di Elena. Leggendo la sua descrizione tutta frastagliata di epiteti ampollosi senza numero senza fine, che non ti danno un imagine sei più digiuno di prima rispetto l'aria e le forme di quella donna bellissima. Ma potrebbe dire taluno che i versi senza ritmo d'un monaco greco non sono poesia: ebbene! ascoltiamo l'Ariosto quando ci descrive le bellezze della maga Alcina:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga ed annodata,
Oro non è che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia dilicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta metà.

Sotto due negri, e sottilissim' archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardar, a muover parchi,
Intorno a cui par che amor scherzi e voli.
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.

Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l' invidia ove l' emende.
Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natìo cinabro:
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude ed apre un bello e dolce labro;
Quind' escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozzo e scabro:
Quivi si forma quel soave riso
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.
Bianca neve è 'l bel collo, e il petto latte:
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due poma acerbe, e pur d' avorio fatte,
Vengono e van, com' onda al primo margo
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potrìa le altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar che corrisponde
A quel che appar di fuor quel che s' asconde.
Mostran le braccia sue misura giusta,
E la candida man spesso si vede
Lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar nè vena eccede.
Si vede al fin della persona augusta
Il breve asciutto e ritondello piede,
Gl' angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton ha detto nel Pandemonio che gli uni lodavano l' opera, gli altri l' artista. L' elogio dell' uno non è dunque necessariamente l' elogio dell' altro. Nè mai si dimentichi questa distinzione, che bene ci con-

durrà a conciliare le più contrarie opinioni, come sarebbe questa del Dolce rispetto alla mia. Cotest' autore nel suo dialogo della pittura disse ad onore dei succitati versi che se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell' Ariosto nelle quali egli descrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimenti quanto i buoni poeti sian ancora essi pittori. Io al contrario ho voluto scegliere queste ottave ad esempio di quadro che non è quadro, e noi abbiamo entrambo ragione. Dolce ammira in Ariosto tanta scienza di bellezza corporale, ed io non curo che l' effetto che le sue parole fanno sulla mia imaginazione. Dolce conchiude che i buoni poeti sono egualmente buoni pittori; ed io dall' effetto che non c' è cosa che si esprima così male colle parole, come gli oggetti che la pittura vi presenta coi contorni e coi colori; infine il Dolce raccomanda a tutti i pittori la descrizione dell' Ariosto come la perfezione ideale della femminile bellezza, ed io l' addito a tutti i poeti come scoglio da evitarsi e dove l' ingegno sovrumano dell' istesso Ariosto ha fatto cattivissima prova.

Accorderò al Dolce che nei due primi versi

Di persona era tanto ben formato
Quanto nel finger san pittori industri

quanto alla proporzion l' ingegnosissimo Ariosto assegna la migliore che sappiano formar le mani dei più eccellenti pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza che conviene al buono artefice

Accorderò che negli altri due versi

Spargeasi per la guancia dilicata
Misto color di rose e di ligustri

l' Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere Tiziano. Accordo che poteva l' Ariosto nella guisa che ha detto chioma bionda, dir chioma d' oro; ma gli parve forse che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si può ritrar che il pittore dee imitar l' oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture in modo che si possa dire quei capelli non sono d' oro, ma par che risplendano come l' oro.

Quindi il naso per mezzo il viso scende, dico pure che l' Ariosto ebbe per avventura la considerazione a quelle forme dei nasi che si veggono nei ritratti delle belle romane antiche. Ma che ne giova tutta questa erudizione e tutta questa scienza, se noi non cerchiamo che un poco di illusione? Ci si mostri una bella donna ed essa c' infonda quel dolce tremito che proviamo dinanzi al grato spettacolo della viva bellezza e noi saremo paghi

Ma una fronte rinchiusa nei giusti limiti.

Che lo spazio finìa con giusta meta, un naso — Che non trova l' invidia ove l' emendi una mano — Lunghetta alquanto e di larghezza angusta si potrà dire che accrescono la nostra illusione? che più viva ci rendano l' imaginazione queste forme così generali! Ben possono significar qualche cosa nella bocca di un maestro quando parla a degli alunni ch' hanno il modello sugli occhi, ma riescono vani sforzi nel poeta

giacchè questa volta non ha saputo nè potuto parlarci con parole visibili che ci facessero scintillare sul viso almeno un picciolo barlume della cosa che desideriamo di vedere.

Virgilio si tenne stretto ad Omero in questa parte. La sua Didone non è per lui che la bellissima Dido, e se mai s' indugia un momento a ritrarci qualche parte di lei, parla piuttosto de' suoi ornamenti che delle sue forme corporee — Esce alla fine acoompagnata intorno

Da regio stuolo, e non con regio arnese,
Ma leggiadro e ristretto; è la sua veste
Di Tirio drappo e d' Arabo lavoro
Riccamente fregiata: è la sua chioma
Con nastri d' oro in treccia al capo avvolta.
Tutta di gemme come stelle aspersa
E d' oro son le fibbie onde sospeso
Le sta d' intorno della gonna il lembo.
Dagli omeri le pende una faretra,
Dal fianco un arco.

Nè devo scordare a questo luogo due odi di Anacreonte dove discorre a parte a parte le bellezze di Batillo, e dell' amica. E le svolge con tale artificio che ti riempie del più caro piacere. Rispetto all' ultima invita un pittore a dipingerli l' oggetto amato ed egli sempre lo scorge in questo lavoro; nè già presume che l' istruzione che di mano in mano va dettando all' artefice bastino a farci conoscere e sentire tutta la bellezza della sua donna. Ei sa per prova quanto siano poco potenti le parole a questo

effetto, e quindi s' ajuta colla parte pittorica, e suscitando tutti i modi di illusione pare più occupato della gloria dell' arte, che della donna amata. Tal che gli pare di veder lei piuttosto che il suo ritratto, e già si crede che schiuda le labbra per parlargli.

Saggio pittor di cui più saggio forse
Mai non sorse
Fra i più saggi Bodiani:
Con le tue dotte mani
Deh dipingi, com' ella è viva
La mia Diva ancor che assente:
E per ciò far pon mente
A quel ch' io dico, e aguzza ben l' ingegno;
Ch' a dipingerla or io t' insegno.
Primieramente morbidetta e nera
Dipingile la chioma, e se la cera
Pur tel consente, preziosi odori
Fa che ne spirin fuori.
Sotto i lucenti e belli
Neri capelli, splende a meraviglia
L' eburnea fronte: e delle nere ciglia
I sottilissim' archi in guisa esprimi,
Che non ben certo estimi
Il guardo altrui, se giunti o se disgiunti
Sian tra di lor; ma con solenne cura
Fa sì che l' un coll' altro in guisa innesti
Che ciascun che gli mira in dubbio resti
S' ei sian giunti o disgiunti;
Che tali in lei gli effigiò natura
Qual viva face scintillanti e chiari

Indi falle i begli occhi, e del colore
Che son l' onde del mar quando è più in calma:
Tali gli ha Palla, e s' ottener la palma
Vuoi pur fra gli altri artefici più rari,
Dipingigli umidetti — Tremoli e lascivetti
Quai gli ha Ciprigna l' alma Dea d' amore.
D' un gentile profilo ornato
Falle il naso delicato.
Stempra insieme e rose e latte
Per formar le guance intatte
E il bel labro — Di cinabro
Che 'l rubin più vivo imita
Tumidetto — Vezzosetto,
E ridente — Dolcemente
Al bacio invite.
Scherzin le grazie intorno
Al bel mento soave e al collo adorno,
Che vinca di candor le nevi alpine,
E le più fresche brine.
Di porporina vesta
Per man d' Aracne intesta
Alfin ricuopri le sue membra, e intanto
Fa che si scuopra alquanto
Delle morbide carni, acciò da quelle
Curioso del vero
Argomenti il pensiero
Quanto l' altre sien belle.
Ma già, pittor, sei giunto
Al fin dell' opra: or basta: è dessa appunto.

Nè con questo s' intende d' escludere la pittura di occuparsi di forme corporee, perchè ella lo può fare in altra guisa come fulgidamente ci ha mostrato Omero. Egli ch' è tanto parco di queste descrizioni, che appena sappiamo da lui che Elena aveva candide braccia e belle chiome non è restato per questo di farne concepire un alta idea della bellezza di lei. E chi non si ricorda di quel bel tratto nel terzo libro dell' Iliade quando Elena rappresenta alla venerabile canizie di quella città a cui la sua bellezza era tanto funesta?

Come vider venire alla lor volta
La bellissima donna i vecchion gravi
Alla torre seduti, con sommesse
Voci l' un l' altro si dicean: biasmarsi
I trojani e gli Achei certo non denno
Se per costei si diuturne e dure
Sopportano fatiche. Essa all' aspetto
Veracemente è Dea.

Qual imagine ci si potrebbe dare più viva della bellezza che di sentire la fredda età aggiudicare ben degna cagione di guerra che già costava tante lagrime e tanto sangue.

Così Omero ci fa conoscere per gli effetti ciò che non può dipingere in essenza. Poeti! imitatelo, e se non potete dipingere la bellezza accontentatevi di ritrarre la benevolenza, l' amore, l' entusiasmo che ell' eccita: Chi può credere che sia deforme l' oggetto amato da Saffo quand' ella confessa che alla vista di lui smarriscono i sensi e la ragione; quando si sa che

è proprio dello spettacolo della bellezza amata di tutto agitare sino all' intimo petto.

Resta ancora quest' altra via al poeta di atteggiare la grazia invece della bellezza. La grazia è la bellezza in movimento e per conseguenza conviene meglio al poeta che al pittore. Questi non può che fare congetturare le mosse, ma in effetto le sue figure restano immobili; ed ecco perchè la grazia tramutasi così facilmente in affettazione nei quadri. Ma nel dipingere del poeta ella non cangia di natura, ma resta qual è una bellezza peregrina che va e viene, e di cui desideriamo il ritorno. E siccome noi conserviamo in generale più facilmente e più vivamente la ricordanza d' un movimento che d' un aggregato di forme e di colori, ne sorge che l' impressione che può fare la grazia deve essere nella medesima proporzione più viva e più durevole che quello della bellezza. Nè altro che la grazia, è ciò che ne tocca nel ritratto d' Alcina malgrado i suoi difetti. E l' impressione che ne fanno quegli occhi non procede dall' esser neri e pieni di fuoco, ma dalla dolcezza dello sguardo e del languore del movimento.

Pietosi a riguardare, a mover parchi. Così nè piace la bocca non perchè sia di vivo cinabro, ma perchè ivi si forma quel riso così soave che ci apre in terra un paradiso, ed escono le dolci parole atte ad intenerire i cuori più duri. Nè il seno s' innonda di piacere perchè sia d' avorio e di latte, ed adorno di quei rugiadosi frutti, ma piuttosto in grazia di quelle dolci ondulazioni che il poeta quasi ci fa sentire e

vedere paragonandole a quell' ultim' onda che si agita contro il lido allorchè zeffiro scherza sul mare. Ed ancora maggior effetto avrebbero fatto questi versi se Ariosto si fosse avvisato di raccoglierli in due sole ottave, senza far mostra di soverchio sapere.

XIX.

A Zeusi bastò l' animo in quel suo quadro dell' Elena di porvi sotto i famosi versi d' Omero, con cui i seniori di Troja mostrano tanta sorpresa alla vista di questa bellezza. Giammai la pittura e la poesia gareggiarono più degnamente insieme. Infatti il poeta che s' accorse l' arte sua non consentirgli di dipingere la bellezza in natura si contentò di mostrarcela nei sentimenti che egli seppe svegliare, come si contentò il pittore di trascurare tutti gli altri accessorj trasportando su la tavola la bellezza cinta soltanto de' suoi puri elementi. Nè d' altro che di Elena era pieno il suo quadro, non episodj di sorta: quella nuda bellezza doveva bastare per occupar tutto l' animo dei spettatori.

Si raffronti per diporto a quest' opera di Zeuzi uno dei quadri che Caylus ha voluto cavare da Omero. — Elena ravvolta in bianco velo appare tra molti vegliardi, uno dei quali è Priamo, regalmente vestito. L' artista deve cavare il trionfo della bellezza specialmente dalla avidità degli sguardi, e dagli altri segni d' ammirazione scolpiti sul volto di questi uo-

mini agghiacciati dall' età. La scena deve essere collocata sopra una torre delle porte della città. =

Poniamo che il quadro fosse lavorato da uno dei più grandi artefici del nostro secolo, e si paragoni all' altro di Zeusi. Quale dei due ci presenterà il vero trionfo della bellezza, questo che ci commove tanto per se stesso, o l' altro che ci vorrebbe far leggere questa commozione nelle smorfie e visacci che fanno barbuti seniori meravigliando! *Turpe senilis amor:* uno sguardo libidinoso rende ridicolo l' aspetto più venerabile se non eccita anche un sentimento di indignazione. Ma questo rimprovero non si può fare ai vegliardi d' Omero. La meraviglia che provano è quasi una favilla che tosto è spenta da' più gravi pensieri. Basta alla gloria di Elena e non deturpa quei padri. Confessano la lor meraviglia e che sembra all' aspetto veracemente una Dea, ma tale ancora, subito aggiungono

Via per mar se ne torni, e in nostro danno
Più non si resti, nè dei nostri figli.

Senza questa risoluzione i padri del popolo apparirebbero appunto come ha voluto il Conte Caylus. E per proseguire qual' è in questa pittura l' oggetto principale che chiama a se l' occhio dello spettatore? una figura velata e appena riconoscibile; appena posso comprendere come non le si sia levato quel velo trattandosi della sua bellezza. Ben è vero che lo stesso poeta la copre di un bianco velo, ma lo fa quand' ella avea ad attraversare le contrade di Troja, e quantunque non ci sia un motto che indichi il mo-

mento in cui se lo possa essere levato, ben sappiamo che questa non era la prima volta che essa avesse fatto dono della sua vista a quei vecchi. Non è dunque necessario che la loro dichiarazione sia l' effetto d' un' impression momentanea, che anzi è probabilissimo che essi abbiano più d' una volta provato quella meraviglia che appena allora manifestavano. Lo stesso non si può dire a favore del dipinto. Se vi si vedon dei vecchi, come in una specie di rapimento, chi non vorrà conoscerne la vera causa? Una figura velata non può essere oggetto di tanta ammirazione, e di così cupidi sguardi. E per vero dire cosa le resta d' Elena mai! Il proprio velo, e qualche vestigio de' suoi contorni se pur trapela fuor delle vesti. Ma Caylus forse non ha voluto che si coprissero le sembianze di Elena, e se parla del velo non è che a semplice ornamento. In quest' ipotesi, per altro non favorita dalle parole del Conte — coperta d' un bianco velo — la mia meraviglia cangia d' oggetto, ma si raddoppia anzi che scemare. E che! Caylus che raccomanda con tanta sollecitudine l' espressione che deve scintillare nella fisonomia dei vecchi, non aggiunge una parola su la bellezza di Elena che pur dovrebbe essere tanto distinta da tutte le altre. Non una parola di questa vereconda beltà, che così timida s' appressa cogli occhi rugiadosi di tenere stille di pentimento! La suprema bellezza è tanto dunque comune ai nostri artisti da riescir inutile ogni buon avviso a questo riguardo?

In verità il quadro di Caylus può stare a petto a quello di Zeusi come la Pantomima alla più sublime poesia.

Non si può negare che Omero non fosse scopo di assidue letture per gli antichi artisti, pure ben pochi argomenti trassero da' suoi poemi; e se mai si approfittarono di qualche cosa fu piuttosto di certi caratteri generali che egli dà alla bellezza. E colla lettura anche cercavano di nutrirsi dello spirito di lui, e riempire l' immaginazione di certi tratti e di quel fuoco che riscalda specialmente l' Iliade; e se mai c' è somiglianza qualche volta fra il poeta e l' artista non è dissimile a quella che passa tra padre e figlio che il più delle volte non consiste che in un unico tratto che armonizza con tutti gli altri in due aspetti diversi.

Forse Apelle e Fidia presero da Omero alcune osservazioni che non ebbero tempo di fare da se, servendosi per così dire degli occhi di lui per meglio conoscere ed imitare le bellezze della natura. Fidia confessava che questi tre versi famosi

. . . . Il gran figlio di Saturno i neri
Sopraccigli inchinò. Su l' immortale
Capo del Sire le divine chiome
Ondeggiaro e tremonne il vasto Olimpo.

Gli avevano fornito l' ideale del suo Giove Olimpico. Egli apprendeva alla scuola del poeta qual forza di espressione risieda nel sopracciglio — *quanta pars animi*. E forse gli inspirò altresì di lavorare con più diligenza i capelli per imitare in qualche guisa

la *sacra chioma* d' Omero. E ciò che Fidia imparò da Omero gli altri artisti l' appresero da lui, dove gli artisti che lo precedettero mostrarono di mal conosere la forza e l' espressione della fisonomia trascurando affatto di condurre con qualche accuratezza i capelli.

Non si può discorrere con più aggiustatezza, ed io aggiungerei che Omero aveva già sentito ed indicato, che v' ha un genere di dignità nelle figure che risulta unicamente dalla lunghezza delle coscie e delle gambe. Allorchè Antenore nell' Iliade vuol raffrontare le forme esteriori di Ulisse e di Menelao s' esprime così

. . . . Stanti l' uno e l' altro in piedi
Il soprastava Menelao di spalla.
Ma seduti apparia più augusto Ulisse.

E bastano questi pochi tratti per far conoscere che Ulisse avesse qualche parte di esagerato nel busto, e l' altro nelle membra inferiori, poichè seduti insieme Ulisse soprastava l' altro, che pure era più grande se si alzavano in piedi.

Basta che un membro esca dall' aggradevole per impedire all' armonia di generare la bellezza, ma non basta a dar origine al deforme, che si può chiamare il prodotto di molte parti disaggradevoli che uniteinsiome ci colpiscono di una sensazione ben contraria a quella della bellezza. Parrebbe dunque che così la deformità, come la bellezza non dovessero appartenere al dominio della poesia. Eppure Omero dipinse in tutti i suoi elementi le laide sembianze di Tersite,

È forse che l'impressione della bruttezza non si cancella, come nell'altro caso per la successiva enumerazione delle parti coesistenti? Anzi la giustificazione d'Omero procede appunto dal facile diminuirsi di quest' impressione.

Ed egli ne può usare impunemente perchè nella descrizione del poeta si riduce all'apparizioni successive di alcune bizzarrie della natura che fanno deformità, che però cessa di essere tale in quanto a' suoi effetti. Anzi a dir il vero il poeta non potendo adoperarla per se stessa se ne serve come d'ingrediente con cui si ajuta a produrre in noi certe sensazioni miste in mancanza di altre puramente aggradevoli; e di quì il ridicolo e il terribile.

Omero ha fatto Tersite deforme per renderlo ridicolo, ma forse la sola deformità non bastava; poichè non è che una imperfezione, e 'l ridicolo non sorge che dal contrasto di perfezioni e imperfezioni. Nè questo contrasto deve essere palese di troppo, ma per usare il linguaggio degli artisti è necessario che gli opposti colori siano di natura di fondersi e mescolarsi fra loro. Onde vano sarebbe lo sforzo di deturpare Esopo colle sembianze di Tersite — il ridicolo farebbe in lui cattiva prova, perchè ei conserverebbe sempre la sua probità e la sua saggezza. Mai si confondono da noi i pregi dell' animo coi difetti del corpo. E quando una bell' anima albergasse in corpo diforme, l' uno eccitera dispiacere, l' altra benevolenza, senza che questi due sentimenti si fremmischiano così tra loro d' originare una terza affezione che noi

diremmo mista. E quando il corpo infermo e cagionevole sturbasse in qualche parte le funzioni dell' anima forse potrebbe far nascere qualche pregiudizio in suo svantaggio e mescolare insieme la benevolenza e la noja, ma essere cagione di riso non mai; ma piuttosto di compassione, svegliando così dell' interesse per la persona che non avea diritto che alla nostra stima. Pope deforme e malatticcio era ben oggetto di maggior affetto che Wicherley con tutta la sua bellezza e il suo vigore.

Ma se la bruttezza non basta a rendere ridicolo Tersite, ella è però una delle cause necessarie di questo effetto; perchè congiunta al carattere di lui fa un accordo ed un contrasto insieme che chiama il sorriso su le labbra ai lettori. Nè si devono pretermettere i suoi maligni discorsi che gli sono cagione di tanta umiliazione senz' essere per lui di un esito infelice. E questa è circostanza che merita d' essere notata; perchè se Agamennone invece di congedarlo a calci e percosse lo minacciasse nella vita, noi certo non rideremmo di lui, ma ne avremmo piuttosto compassione; perchè un uomo deforme non cessa di essere uomo, nè si possono addormentare i sentimenti d' umanità trattandosi di una mortale sciagura d' un nostro simile. E chi ne vuol fare l' esperimento legga il suo miserabile fine in Quinto Calabro. Ivi la morte di lui ben più ci dispiace che la sua difformità e il suo maligno procedere; e lo spettatore già parteggia in favore di Diomede che traee la spada per vendicarlo contro quel villano sdegno d' Achille.

Supponiamo per ora che le instigazioni di Tersite nell' Iliade avessero causata una sedizione, e che il popolo così commosso si fosse imbarcato per partire, e lasciati i suoi capi sul lido in preda alla rabbia trojana, e che la giustizia divina avesse punito con un naufragio disperato una slealtà così grande, quanto ci colpirebbe mai la deformità di Tersite?

XX.

La pittura com' arte d' imitazione può senza dubbio dipingere la bruttezza, ma non lo può fare come una delle arti belle. Nel primo caso tutti gli oggetti visibili sono un buon campo per lei, ma nel secondo non si diletta che di quelli che fanno gradevole sensazione.

Ben è vero che ci sono in natura delle sensazioni non piacevoli che pur finiscono con dilettare, ma che sono rare rarissime. Ecco per modo d' esempio ciò un critico giudizioso ha notato a proposito del ribrezzo.

» Le imagini della paura, della tristezza, dello spavento, della pietà non ci dispiacciono se non in quanto ci appajono come il prodotto di mali reali. Elle possono risolversi in sensazioni aggradevoli, siccome quelle che non hanno per iscopo che l' illusione dell' arte. Ma non si può dire così di una sensazione di raccapriccio, così spiacevole per se stessa e che

tutte offende le leggi dell' immaginazione, reale o finto che sia l' oggetto. Che importa all' imaginazione così malamente percossa che l' arte tradisca la sua medesima illusione? Ciò che la respinge non è già l' ipotesi d' un mal sensibile, ma sì bene l' immagine di questo spiacere che pure è affatto reale. La sensazione del disgusto appartiene dunque sempre alla natura, e giammai all' illusione ».

Si deve dire altrettanto della bruttezza. Offende la vista, offende il gusto, l' ordine e l' armonia e fa nascere l' avversione, senza considerare se è finto o vero l' oggetto in cui la trova. Noi non amiamo di veder un Tersite nè dipinto nè vivo. E se l' effigie ci dispiace un po' meno è perchè si pone da un lato la bruttezza per occuparci dell' abilità dell' artista. Ma questo diletto è interrotto ad ogni istante dalla considerazione veramente spiacevole che gli artisti così fatti abusano di troppo i buoni principj dell' arte. E più io paragono una laida imitazione al suo originale, tanto più cresce il disgusto che provo; perchè presto scompare il piacere di un confronto, e non resta che la mala impressione d' una bruttezza che invece di diminuire s' è raddoppiata colla comparazione. E in quanto alle bestie feroci io sono d' opinione che inspirino lo spavento indipendentemente dall' orrido delle forme; onde non dubito che sia piuttosto questo spavento che la loro deformità, che si risolva in una gradevole sensazione per mezzo della imitazione. Lo stesso avviene dei cadaveri, i quali se ci pajono in natura un oggetto di ribrezzo, è forse

perchè ridestano troppo vivamente la nostra pietà, e troppo vivamente la memoria della nostra dissoluzione. Ma nell' imitazione questa pietà si diminuisce, e l' altra idea o non si scorge o si presenta velata da mille circostanze diverse, che tutte insieme e ben adornate ci potrebbero piuttosto far lusinga che spavento.

Provato dunque che la deformità non può essere scopo della pittura principale considerata come un arte bella, resta se anche essa come la poesia se ne possa servire quasi ad ingrediente per rinforzare le altre sensazioni.

Ecco la tesi. Può la pittura adoperare la bruttezza per risvegliare il ridicolo ed il terribile? Non mi arrischio di negarlo assolutamente. Perchè egli è certo che anche il deforme senza il potere di nascere può divenire ridicolo in pittura, tanto più se vi si aggiungono delle pretese alla maestà e alla grazia; come pure è verissimo che può inspirare talvolta lo spavento. Onde mi par di conchiudere che il ridicolo e il terribile di questo genere come appartenenti alle sensazioni miste possano essere fonte di nuovi piaceri alle arti di imitazione.

Dopo queste concessioni mi resta ancora uno scrupolo perchè la poesia e la pittura si trovano pure a questo luogo in situazione ben affatto diverse. In poesia la bruttezza non è tanto spiacevole perchè quello che era coesistente diventa successivo e si va a modo di attributo a legare ad altre parti per produrre delle nuove sensazioni. Ma sul dipinto quasi vi adopera istessamente come nella viva natura; onde una

deformità tutt' affatto innocua non può essere cagione di riso per molto tempo, e ciò che in origine non era che grottesco finirà con essere spaventevole, perchè la sensazione disaggradevole che ridesta andrà a poco a poco soperchiando.

Il succitato critico volle avvisare anche un' altra differenza fra il disgusto e le altre affezioni disaggradevoli; ma in quanto a me persevero in asserire che l' avversione che inspira la bruttezza è assolutamente dell' indole stessa del disgusto, se pure non è, per meglio esprimermi, il disgusto in un grado più mite, nè mi par vero quello ch' ei dice che solamente il gusto, l' odorato e il tatto possono essere tocchi da ribrezzo. Perchè per esempio un naso schiacciato e delle narici aperte possono affettare l' occhio di modo da farci provare tutti i sintomi che precedono il vomito.

Del resto si può conchiudere che se la deformità non può appartenere in nessun modo alla pittura, tanto meno vi apparterrà lo schifoso, la di cui impressione disaggradevole è più violenta che quella della bruttezza. Ed io la vorrei fuggita ben anche dal poeta; perchè mi pare che le cose sozze facciano meno schifo dette che ritratte; e così se è vero che la parola diminuisca in certo modo la loro impressione, forse se ne potrebbe valere lo scrittore per meglio avvivare quel genere di sensazioni, che noi appellammo miste.

Dico altresì che questa nausea delle cose schifose può rinforzare il ridicolo, tanto più se fa contrasto

con delle circostanze tutte decorose e gentili. E quì basti l' esempio di quel sozzo animaletto che in Aristofane si messe per frastornar Socrate dalle sue celesti contemplazioni. Suppongasi diffatti che non fosse schifoso quello che cade nella bocca del filosofo, ed il ridicolo scompare. I tratti più comici di questo genere si trovano in un racconto Ottentotto inserito in un foglio periodico d' Inghilterra. Chi non conosce la schifosità di quei selvaggi; a loro pajono belle, eleganti e sacre le cose più sozze del mondo. Un naso schiacciato, gli ornamenti del seno non acerbi nè crudi, ma flosci, e schifosamente cascanti, le altre parti tutte unte e bisunte del più sucido grassume, fregiati di putride intestina a foggia di collane e di monili.... Suppongasi che una figura così fatta risvegli in uno la tenerissima delle passioni, e che quest' uno tutto tenero, pieno di ardore e di riverenza le sia ai piedi a esporre il suo caldo affetto con parole della più nobile ammirazione, e se c' è persona così grave che si potesse tenere dal riso, io appena lo credo!

Mi sembra che la schifosità si leghi ancora meglio e d' una maniera più intima col terribile. Quello che noi chiamiamo orribile altro non è che una terribilità disgustosa. Longino non approva, è vero, questo tratto d' Esiodo, dove parlando d' una Dea dice: — Un putrido umore usciva dallo narici di lei. Forse lo disapprova, perchè in questo luogo la schifosità non aggiunge niente al terribile, condizione necessaria per farlo sopportare Ma non avrebbe biasimato in Sofocle la descrizione della caverna di Filottete.

Ivi Neottolemo non vede che un vuoto albergo. E non v'è pure apparecchio nè segno di cibo: Ma solo un letto di frondi come per uomo che vi si corichi. Spoglio di tutto; nè altro avvi fuorchè un rozzo nappo di legno, e delle selci focaje. Ecco tutta la suppellettile di questo sventurato derelitto. Quel letto, quella desolazione, quelle pietre, l' antro, il digiuno, tutto ti tocca il cuore: Pure la scena non è ancora compita, e il tragico la chiude con un tratto che ti fa rabbrividire. Neottolemo si ritrae come sbigottito gridando

Deh deh, che veggo!
Pendon laceri panni ad asciugarsi
Gravi di tabe . . .

Lo stesso dicasi di Ettore, quando in Omero vien tratto per la polve boccone presso al feretro del figliuolo di Menezio. E Omero fu imitato da Virgilio in questa parte che si dilettò d' accrescere con tutta la magìa della parola un' imagine così disgustosa

Squallida avea la barba, orrido il crine,
E rappreso di sangue:

Eppure l' uno e l' altro poeta toccarono in questo luogo l' eccellenza dell' arte = toccarono l' eccellenza della pietà e del terrore. Anzi qualche volta Ovidio fece di più, trasse il terribile sino all' orrore, sentimento che fino in natura non è del tutto disaggradevole quando giunge a ridestare qualche pietà nell' umano cuore; dunque lo sarà tanto meno imitato che vero; è però qualche volta permesso al poeta. Anzi a questo luogo voglio aggiungere un' altra osservazione, e si è, che vi ha un genere di terribile

che non si può ottenere se non eccitando pensieri di cose sozze e veramente schifose. Voglio parlare del terribile della fame. E di fatti, anche a modo di conversazione, quali sono i colori che si adoperano comunemente per dipingere al vivo questa sventura? Si parla dei più putridi alimenti a cui si è dovuto riccorrere per saziare la fame, mostrandosi così che ben doveva essere orribile questo prepotente bisogno se si giunse a superare il ribrezzo veramente grandissimo nell' uomo verso tutte le cose e gli animali fracidi e corrotti. Nè certo senza ribrezzo mi si avventa la fame così terribilmente scolpita nelle parole dell' Ugulino, e specialmente in quella tanto pietosa e generosa insieme offerta dei figli.

E disser; padre, assai ci fia men doglia
Se tu mangi di noi: tu ne vestisti
Queste misere carni e tu le spoglia.

E questa sia la chiusa di questi nostri discorsi; se non che desidero d' aggiungere ancora una parola intorno all' uso che può far la pittura di oggetti che fanno schifo, ripugnanza, ribrezzo, secondo che più ti piace di dire. Quand' anche fosse vero che non esistessero oggetti così fatti per la vista (che sarebbero interdetti alla pittura come arte bella) l' artista dovrebbe schivarli a qualunque senso appartenessero, perchè in virtù dell' associazione delle idee, possono dispiacere anche all' occhio. Pordenone nel sepolcro di Cristo, ha dipinto uno che si tura il naso colle mani. Richardson lo biasima perchè non è possibile che putisse, trattandosi d' un corpo che era stato di

fresco sepolto; e crede che quest' attitudine sarebbe stata acconcia nella risurrezione di Lazaro. In quanto a me la biasimo nell' uno e nell' altro caso; perchè non è il fetor solo che ne spiace, ma fin anche il pensiero, e noi fuggiamo i luoghi putridi, benchè costipati. Ma si dirà: la pittura non se ne vuol servire, che come la poesia, per aggiungere cioè maggior forza al ridicolo ed al terribile; lo faccia adunque a suo rischio e pericolo! E anzi quì può meglio venire in acconcio ciò che io dissi a proposito delle deformità; tanto più che lo stomachevole perde meno del suo effetto presentato agli occhi che all' udito. Non potrà dunque in pittura far troppo buona lega col riso e col terrore; perchè soddisfatta la prima curiosità, l' alleanza si scioglie, nè altro ci rimane che il nudo senso di nausea o di ribrezzo.

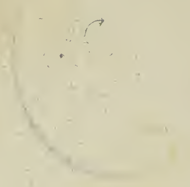
FINE

DEL LAOCOONTE

Di Lessing.

VISTO. Nulla vi osta
Arciprete Moschini Vicario Foraneo.

VISTO. Se ne permette la stampa
Voghera 17. Gennajo 1829.
RESTALDI primo Assessore f. f. di prefetto,
e per la Gran Cancelleria:





Dono di [illegible] Giuseppe
fatto al Signor Giuseppe

